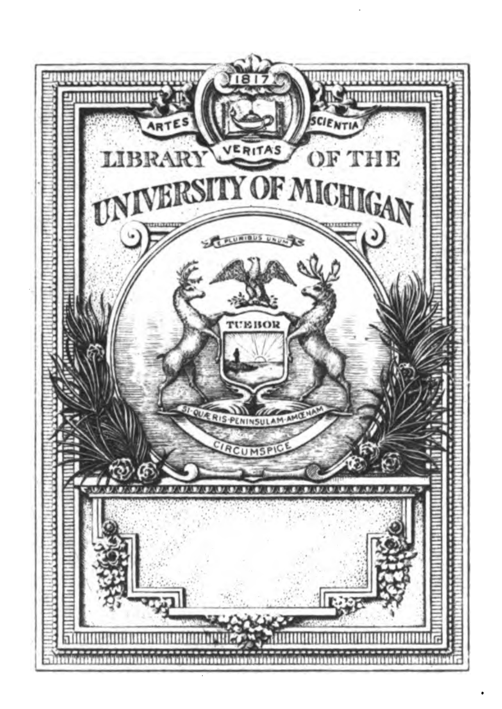

1817
ARTES
VERITAS
SCIENTIA
LIBRARY OF THE
UNIVERSITY OF MICHIGAN
E PLURIBUS UNUM
TUEBOR
SI QUAERIS PENINSULAM AMOENAM
CIRCUMSPICE

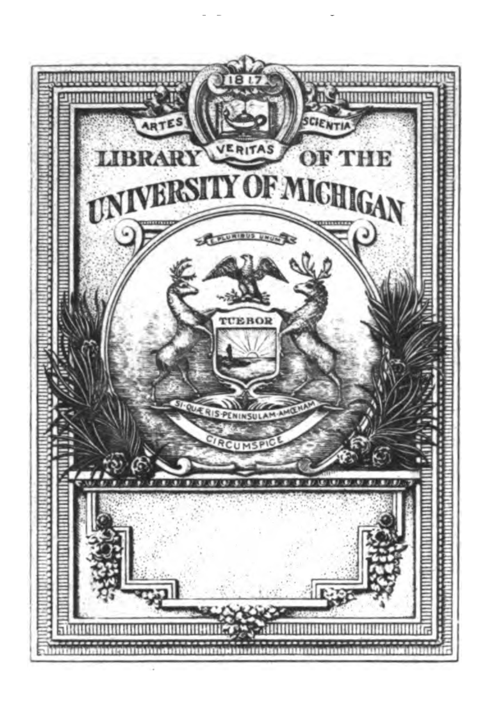
STOFF- UND MOTIVGESCHICHTE DER DEUTSCHEN LITERATUR

DIE JUNGFRAU VON ORLEANS

VON

WILHELM GRENZMANN




1817
ARTES
SCIENTIA
VERITAS
LIBRARY OF THE
UNIVERSITY OF MICHIGAN
E PLURIBUS UNUM
TUEBOR
SI QUÆRIS PENINSULAM AMŒNAM
CIRCUMSPICE



Ankündigung.

Als Ergänzung zu dem vorwiegend formgeschichtlich gerichteten „Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte", dessen Abschluß im nächsten Jahre bevorsteht, beginnt hiermit zu erscheinen:

Stoff- und Motivgeschichte der deutschen Literatur.

Es handelt sich hier um ein groß angelegtes Sammelwerk, bestehend aus Reihen von Einzelheften darstellender Art, die je einen vielbehandelten Stoff oder ein häufiger wiederkehrendes Motiv auf ihrem Schicksalsgang innerhalb der deutschen Literaturgeschichte verfolgen. Die behandelten und ausgewerteten Dichtungsinhalte sollen als Exponenten der jeweiligen Kulturstimmung und Stilrichtung erscheinen und somit Bausteine zur Geschichte des geistigen Lebens und der seelischen Entwicklung des deutschen Volkes bilden. Stoff und Motiv werden hier also gewissermaßen zur Konstante, an der sich die Wandlungen des deutschen Kulturlebens und Formgefühls offenbaren.

Das Gesamtwerk wird in Einzelheften von je ca. drei Bogen Lexikonformat ausgegeben werden. Nach Möglichkeit soll monatlich ein Heft erscheinen. Die Darstellung soll zwar überall auf festen wissenschaftlichen Voraussetzungen beruhen, aber ohne den Ballast einzelanalytischer Forschung und Spezialuntersuchung in fließendem Text und allgemeinverständlich gehalten sein. Jedes Einzelheft, das im Rahmen des Gesamtunternehmens selbständig unter dem Namen des Verfassers erscheint, ist einzelkäuflich zu erwerben. Jedoch ist die Ausgabe von Sammelmappen in Aussicht genommen, die für die verschiedenen Interessentenkreise die Möglichkeit bieten, einzelne Stoffgruppen (Griechische Mythologie, Römische Geschichte, Hohenstaufengeschichte, Reformationszeit, Marienlegenden, Spukstoffe, Teufelsbündnisse, Musikerfiguren, Technik im literarischen Leben usw.) zu sammeln.

Es ist die Behandlung folgender Stoffgruppen vorgesehen:

I. **Antike** (Mythologie, Heldensage, Griechische Geschichte, Römische Geschichte, Spätantike Stoffe).

II. **Mittelalter** (Germanische Mythologie, Heldensage, Germanisch-deutsche Geschichte, Sagen und Märchenstoffe des späteren Mittelalters).

III. **Neuzeitliche Weltgeschichte** (Deutsche Geschichte, Österreichische Geschichte, Schweizerische Geschichte, Französische Geschichte, Englische Geschichte, Skandinavische Geschichte, Italienische Geschichte, Spanische Geschichte, Portugiesische Geschichte, Russische Geschichte, Orientalische Geschichte, Amerikanische Geschichte).

IV. **Kirchengeschichte** (Bekehrungsgeschichte, Mönchsgeschichte, Papstgeschichte, Mystik, Reformation, Gegenreformation, Einzelströmungen).

V. **Bibel** (Altes Testament z. B. Adam / Kain / Moses / Esther / Judith / Tobias u. a. Neues Testament).

VI. **Legenden** (z. B. St. Alban / St. Anton / St. Augustin / St. Cäcilie / Christophorus Elisabeth / Franziskus / Genoveva / St. Georg / St. Martin / Nepomuk / St. Sebastian / Siebenschläfer / Ahasver u. a.).

VII. **Neuzeitliche Volkssagen und Märchenstoffe** (z. B. Jude im Dornbusch / Kaiser und Abt / Schlaraffenland / Sieben Schwaben / Aschenbrödel / Fliegender Holländer u. a.).

VIII. **Fabelstoffe** (z. B. Tierfabel / Pflanzenfabel).

IX. **Kulturträger in dichterischer Darstellung** (Dichter, Maler, Musiker, Gelehrte, Philosophen, Erfinder, Entdecker).

X. **Stände und Berufsgruppen in der dichterischen Darstellung** (z. B. Bauer / Kaufmann / Maler / Professor / Student / Jude u. a.).

XI. **Das menschliche Privatleben** (Familie, Altersstufen, Liebe, Freundschaft, körperliche Zustände).

XII. **Natur** (landschaftliche Stoffe, lokale Stoffe, Kolonien und exotische Stoffe, Naturerscheinungen).

XIII. **Die Zivilisation im dichterischen Werk** (z. B. Post / Eisenbahn / Schiffsleben Flugverkehr / Großstadtleben / Auswanderung / Handwerk und Großbetrieb u. a.).

XIV. **Das literarische Nachleben weltliterarischer Werke** (z. B. 1001 Nacht / Boccaccio Lucian / Homer / Shakespeare / Andersen u. a.)

Als nächste Hefte werden ausgegeben:

Tristan und Isolde

Parzival / Judith / Päpstin Johanna / Julian Apostata / Der ewige Jude / Alkestis / Heidelberg / Eginhard und Emma / Das Mühlenmotiv in der deutschen Literatur / Der Arzt in der deutschen Literatur / Faust / Esther / Susanna / Der ägyptische Joseph / Heinrich von Plauen / Die Marienburg / Vater/Sohn-Motiv

STOFF- UND MOTIVGESCHICHTE DER DEUTSCHEN LITERATUR

1

STOFF- UND MOTIVGESCHICHTE DER DEUTSCHEN LITERATUR

HERAUSGEGEBEN VON

PAUL MERKER UND GERHARD LÜDTKE

1

WILHELM GRENZMANN

DIE JUNGFRAU VON ORLEANS



1929
WALTER DE GRUYTER & CO.
VORMALS G. J. GÖSCHENSCHE VERLAGSHANDLUNG — J. GUTTENTAG, VERLAGS-BUCHHANDLUNG — GEORG REIMER — KARL J. TRÜBNER — VEIT & COMP.
BERLIN W 10 UND LEIPZIG

DIE JUNGFRAU VON ORLEANS IN DER DICHTUNG

VON

WILHELM GRENZMANN



1929

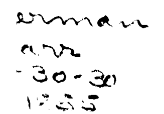
WALTER DE GRUYTER & CO.

VORMALS G. J. GÖSCHENSCHE VERLAGSHANDLUNG — J. GUTTENTAG, VERLAGS-BUCHHANDLUNG — GEORG REIMER — KARL J. TRÜBNER — VEIT & COMP.

BERLIN W 10 UND LEIPZIG

DRUCK VON R. WAGNER SOHN IN WEIMAR

MEINEM VATER.



Vorwort.

Anlage und Umfang der vorliegenden Arbeit sind durch die dem stoff- und motivgeschichtlichen Sammelwerk zugrunde liegende Idee bestimmt. Immerhin ist es bei der ungewöhnlichen Stellung, die Jeanne d'Arc in der Weltliteratur und vor allem in der französischen Dichtung einnimmt, naturgemäß nicht möglich, die Untersuchung auf die deutsche Literatur zu beschränken. Die Jungfrau von Orleans hatte bereits eine lange Geschichte in der Dichtung hinter sich, als sie durch Schiller zum ersten Male in Deutschland zu einer wahrhaft dichterischen Gestalt erhoben wurde. So führen die geistesgeschichtlichen Linien bis auf Schiller durch die Literaturen anderer Länder. Bei der ungeheuren Zahl der französischen Jeanne d'Arc-Dichtungen der Folgezeit wurden nur diejenigen berücksichtigt, denen ein Repräsentanzwert zugesprochen werden muß; die übrigen, auch bedeutendere, finden sich, soweit sie festgestellt werden konnten, bibliographisch aufgezeichnet.

Die Arbeit von Eduard v. Jan (Halle 1928) wurde mir erst bekannt, als die eigene Schrift in Druck gegeben war; sie konnte daher nicht mehr berücksichtigt werden.

Herrn Professor Dr. Magon-Greifswald bin ich für vielfache Förderung bei der Abfassung der Arbeit zu großem Danke verpflichtet, den ich hiermit abstatten möchte. Desgleichen danke ich Herrn Professor Dr. Schwering-Münster für zahlreiche Anregungen.

Münster i. Westf., im Oktober 1928.

Wilhelm Grenzmann.



§ *1.* Mit der Jungfrau von Orleans hat sich ein Menschenleben vor den Augen der Welt entrollt, das an außerordentlichen Geschehnissen, Wundern und Rätseln jedes auch noch so ungewöhnliche Frauenschicksal der Geschichte übertrifft. Man fühlt sich bei der Betrachtung ihres Lebens unwillkürlich an die Erscheinung Christi erinnert: nach langer Verborgenheit und stiller Vorbereitung tritt sie plötzlich wie ein Licht vom Himmel unter die Menschen, ein Jahr hindurch bewegt sich das Schicksal einer ganzen Welt um sie, und ihre Laufbahn endet in einem grellen Mißklang durch den Vernichtungswillen brutaler Menschen, die ihre Seele und ihre Sendung nicht verstehen. Aber wie kein Leben ganz versinkt, das von einer wahrhaft großen Inspiration getragen und von der Kraft einer erhabenen Mission beseelt ist, so blieb auch das Bild dieser Heldin allen Generationen lebendig, ihr Schicksal bildete das Entsetzen ihrer Zeit und das Problem unseres Jahrhunderts, und vor ihr neigen sich heute verehrungsvoll alle Nationen.

Am 6. Januar 1412 wird Johanna d'Arc in dem kleinen, hart an der deutschen Grenze gelegenen Dorfe Domremy geboren. Sie wächst ohne Anzeichen außerordentlicher Begabung oder Begnadung als Tochter eines angesehenen Bauern in gesunder Frömmigkeit und in lebendiger Berührung mit der Natur auf. In ihrem zwölften Lebensjahre hört sie zum ersten Male ihre „Stimmen", die sie auf das Geheimnis ihrer Sendung vorbereiten, sie fühlt sich aus ihrem kindlichen Leben aufgeschreckt, sodann mehr und mehr beruhigt und zuletzt hoch beglückt. Stufenweise wird sie durch den Erzengel Michael und die Hl. Katharina und Margareta, die sie als die Stimmen zu erkennen glaubt, in eine nahezu unglaubliche Aufgabe eingeführt: sie soll ihrem Lande, das unter der Geißel eines fast neunzigjährigen Krieges verblutet und durch den Zank der Parteien und die Schwäche und Zuchtlosigkeit der Regierenden dem englischen Feinde zu erliegen droht, die entscheidende Hilfe bringen, Orleans, den Schlüssel zu Südfrankreich, befreien und den Dauphin in Reims zum König krönen. Fünf Jahre später ist sie nach Alter, Reife und Willensvermögen so weit, daß sie den Befehlen ihrer Stimmen Folge leisten kann. Sie gewinnt mit vieler Mühe zunächst den Schloßherrn Baudricourt von Vaucouleurs, dann den Hof in Chinon für sich, sie erhält

das Vertrauen von Heer und Volk in einer fast hoffnungslos verlorenen Kriegslage, und mit einem Schlage bringt sie den bedrängten Franzosen das Glück der Waffen. Orleans wird am 6. Mai 1429 entsetzt, ein wahrer Triumphzug nach Reims öffnet ihr eine Stadt nach der anderen, und schon am 17. Juli wird der Dauphin in der Kathedrale zu Reims zum König gekrönt. Dann aber bildet sich eine starke Gegenpartei, die ihre Absichten durchkreuzt, der König selbst wird zum Verräter an ihr, zum ersten Male erleidet sie bei Paris eine Niederlage. Mißerfolge und böse Ahnungen verwirren ihre Seele, auch von ihren Stimmen fühlt sie sich zeitweilig verlassen. Bei einem Ausfall der bedrängten Stadt Compiègne, der sie zu Hilfe geeilt war, wird Johanna am 23. Mai 1430 von den Truppen des Herzogs von Luxemburg gefangen genommen, sodann von diesem an den Herzog von Burgund und weiter an die Engländer verkauft. Politische Niedertracht und Gewissenlosigkeit stürzen sie ins Verderben: die Engländer müssen ihr den Glorienschein der göttlichen Sendung nehmen, um die Königskrönung Karls aus dem Lichte sakramentaler Weihe zu entfernen. Sie finden in der hohen Geistlichkeit gerade auf französischer Seite willige Helfer: Cauchon, der Bischof von Beauvais, die Inquisition und die Universität Paris betreiben ihren Tod aus politischen Gründen unter der falschen Anklage auf Irrglauben und Hexerei. Nach einem Prozeß voll unbegreiflicher Ungerechtigkeit und dem Martyrium einer qualvollen Gefängnishaft wird Johanna in Rouen am 30. Mai 1431 als Hexe und Ketzerin verbrannt, ohne daß König Karl den geringsten Versuch zu ihrer Rettung unternommen hätte. Von ihrem Volke aufgegeben und aus der Kirche verstoßen, stirbt sie den gräßlichen Tod in grauenvoller Verlassenheit. Die nachfolgende Zeit sucht das schwere Unrecht wenigstens an ihrem Andenken wieder gut zu machen. 1456 findet ein neuer Prozeß statt, der die Begründung des alten Urteils aufhebt und die Reinheit der Heldin zu neuer Anerkennung bringt. 1908 wird ihre außerordentliche Begnadung durch ihre Seligsprechung von der Kirche anerkannt, 1920 erhebt sie der Papst zur Ehre der Altäre.

Das Schicksal der Jungfrau von Orleans in der Geschichtsforschung ist so wandlungsreich wie in der Dichtung. Akten und Chroniken, die Johannas Taten behandeln oder erwähnen, liegen schon in der Mitte des Jahres 1429 vor und sind wie die meisten übrigen Dokumente des Jahrhunderts sorgfältig von Quicherat, dem verdienstvollsten Jeanne d'Arc-Forscher, im Jahre 1841 gesammelt und herausgegeben worden. Als eine der ältesten Quellen gilt die Chronik „*Gestes des nobles françoyz*“, die zugleich als Grundlage für die „*Chronique de la Pucelle*“ *und* Chartiers „*Chroniques de Charles VII*“ gedient hat; das „*Journal du siège d'Orléans et du voyage de Reims*“ ist eine tagebuchartige Aufzeichnung der kriegerischen Ereignisse und stützt sich zugleich auf die „*Chronique de la*

Pucelle". Zu diesen wundergläubigen Berichten gesellt sich noch die im Jahre 1436 begonnene Chronik von Perceval de Cagny, einem Beamten aus dem Hause Alençon, während die „*Annales*" des Königsheroldes Jacques de Bouviers wesentlich kühler und vorsichtiger von der Heldin sprechen. Auf burgundischer Seite schreiben von ihr freundlich, aber zurückhaltend die Chronisten Enguerran de Monstrelet, Lefèvre de Saint-Remi und Georges Chastellain, überaus gehässig dagegen Jehan de Wavrin in seinen „*Anchiennes chroniques d'Engleterre*". Weniger wichtig sind die englischen Chroniken von Bower und Caxton, und auch die deutschen Geschichtsschreiber fügen dem Bilde der Johanna keine entscheidenden Züge mehr bei. Wie stark das Schicksal der Jungfrau die Geschichtsforschung aller Jahrhunderte bewegt hat, beweist die fast unübersehbare Fülle von Werken in der „*Bibliographie des ouvrages relatifs à Jeanne d'Arc*" von P. Lanéry d'Arc, die bis zum Jahre 1888 reicht. Die Wertschätzung Johannas sank mit den Jahrhunderten, das 17. Jahrhundert wollte nichts von ihr wissen, im 18. Jahrhundert wurde sie dem Spott der Öffentlichkeit ausgesetzt. Immerhin erschien 1735 eine wenn auch einseitige, so doch für jene Zeit schätzenswerte Arbeit des Abbé Lenglet-Dufresnoy unter dem Titel „*Histoire de Jeanne Darc, vièrge, héroïne et martyre d'état*". Als eine erste bedeutsame wissenschaftliche Leistung muß das „*Mémorial*" von De l'Averdy aus dem Jahre 1787 gewertet werden. Die eigentliche Fundamentierung der wissenschaftlichen Jeanne d'Arc-Forschung geschah erst durch die Herausgabe der riesigen Aktenfülle, die Quicherat 1841 und 1849 veranstaltete; ihm trat etwas später Vallet de Viriville mit zahlreichen Veröffentlichungen zur Seite. Sorgfältige Jeanne d'Arc-Biographien erschienen, je stärker man die Heldin von Orleans als Schutzpatronin des französischen Volkes in Anspruch nahm. Begeistert hatte schon Le Brun de Charmettes die nationale Heldin in seiner „*Histoire de Jeanne d'Arc*" (1817) gefeiert, Henri Martin nannte sie 1856 in seiner Lebensbeschreibung den „Messie de la France", nachdem sie Alexandre Dumas in seinem Roman „*Jehanne-la-Pucelle*" schon 1842 zum Christus Frankreichs gemacht und Michelet sie in seiner „*Histoire de France*" als reinsten Ausdruck der französischen Seele bezeichnet hatte. An weiteren schätzenswerten Arbeiten sind zu nennen: H. Wallon, *Jeanne d'Arc*, Paris 1860; eine Reihe von Einzelstudien von Antoine de Latour aus den Jahren 1873—1875; F. Godefroy, *Le livre d'or français. La mission de Jeanne d'Arc*, Paris 1878; J. Favre, *Jeanne d'Arc, libératrice de la France*, Paris 1884. Das fünfbändige Werk des Jesuiten Ayroles „*Jeanne d'Arc sur les autels et la Régéneration de la France*", Paris 1885, arbeitet auf die Heiligsprechung der Jungfrau hin und findet das beste Gegenstück in Anatole Frances



Buch „*La vie de Jeanne d'Arc*“ aus dem Jahre 1908, das die Heldin zu einer hysterischen Frau machen möchte. Wichtige Einzelstudien lieferten Lefèvre-Pontalis und Siméon Luce (*Jeanne d'Arc à Domremy*). Vom katholischen Standpunkte aus ist auch C. Dunauds „*Histoire de Jeanne d'Arc*“ geschrieben (Toulouse 1898/99). In Deutschland bemühten sich um die Jungfrau von Orleans der Theologe Karl Hase („*Neue Propheten*“, Leipzig 1861), H. Semmig (*Die Jungfrau von Orleans und ihre Zeitgenossen*, Leipzig 1887) und R. Mahrenholtz (*Jeanne Darc in Geschichte, Legende, Dichtung*, Leipzig 1890). Verdienstvolle Arbeiten steuerte sodann der schottische Geschichtsschreiber A. Lang bei (*The Maid of France*, London 1908).

§ 2. Es ist selbstverständlich, daß die alle Welt aufregenden Taten und Schicksale des Heldenmädchens schon in der zeitgenössischen Literatur ein lebhaftes Echo hervorrufen mußten. Das älteste auf uns gekommene Denkmal ist eine in überaus frischem Volkston gehaltene Ballade aus der Frühzeit von Johannas militärischer Laufbahn. Zahlreiche Anspielungen in heute noch beliebten Tanzliedern der Champagne deuten auf eine ursprüngliche Verbreitung des Johanna-Motivs in den Weisen des Volkes hin. Als frühestes Denkmal der Kunstdichtung stellt sich uns ein umfängliches Preislied der Christine de Pisan aus dem Jahre 1429 dar, in dem die Gegnerin des Rosenromans und „erste Frauenrechtlerin“, wie sie Gröber genannt hat, die willkommene Gelegenheit benutzte, die Größe des weiblichen Geschlechtes zu verherrlichen und Johanna zusammen mit den tapferen Frauen des Alten Testamentes, Esther, Judith und Deborah, begeistert zu besingen. Der aus der gleichen Gegnerschaft gegen die Herabsetzung der Frau geschriebene „Champion des Dames“ von Martin le Franc bringt in dem Streitgespräch zwischen dem Champion und dem Adversaire die Rede auch auf die Taten der Jeanne d'Arc und ist um so interessanter, als das Werk Johannas Widersacher, dem Herzog von Burgund, gewidmet war (1440). Noch zu Lebzeiten der Jungfrau, im Jahre 1430, entstand die Übertragung eines Wunderberichtes von Perceval de Boulainvilliers durch Antoine Astezan in lateinische Hexameter, bald nach ihrem Tode verfaßte ein anonymer Poet ein weiteres lateinisches Gedicht über ihre Ankunft vor Orleans und die Befreiung der Stadt. Gereimte Chroniken, die die Ereignisse des unruhigen Jahrhunderts dichterisch darstellen, behandeln auch das Schicksal der Jungfrau in aller Ausführlichkeit: Martial d'Auvergne brachte 1484 zur Verherrlichung des Königs und der Retterin des Landes die wichtige Chronik des Mönches Jean Chartier von Denis unter dem Titel „Vigiles du roi Charles VII“ in Verse, Georges Chastellain, der Geschichtsschreiber des burgundischen Hauses und Haupt der Rhé-

toriqueurs, widmet ihr ein paar anerkennende, wenn auch in kühler Sachlichkeit abgefaßte Strophen. Aus dem Jahre 1489 stammt das Gedicht „Séjour d'honneur" von Octavian de Saint-Gelais, der sich an der kraftvollen und tapferen Kriegerin begeistert. Der größte Lyriker des Jahrhunderts, François Villon, findet 1461 in der Ballade „Dames du temps jadis" aus seinem „Grand Testament" herbe Worte des Bedauerns und der Trauer um das Schicksal der ungekrönten Königin. Auch das mächtig aufblühende Theater des 15. Jahrhunderts bemächtigte sich der Gestalt der Jungfrau schon sehr früh. Wenn wir einer nicht mehr nachprüfbaren Angabe Hormayrs[1]) Glauben schenken dürfen, so spielte die Heldin schon 1430 in einer melodramatischen Vorstellung zu Regensburg eine Rolle mit ihrem in religiösem Bekehrungseifer an die Hussiten gerichteten Briefe. Angeblich ist bereits wenige Jahre nach dem Tode der Jungfrau in Orleans, dem Ausgangspunkt des Johanna-Kultes, ein riesiges Volksstück, „Le Mystère du Siège d'Orléans", entstanden, das in mehr als 20000 Versen die ganze Belagerung von Orleans in Szene setzt. Das unförmige Werk stützt sich auf eine Reihe von Chroniken und stellt nicht viel mehr als eine bloße Versifikation der vorliegenden Prosatexte dar; im Stile der spätmittelalterlichen Mysterien wird die barocke Fülle von Szenen im Himmel, wechselvollen Kämpfen und Prozessionen mit einem ungeheuren Aufwand von Menschen am Jahrestage der Befreiung zur Aufführung gebracht und hat seit der ersten Inszenierung, die im Jahre 1434 stattgefunden haben soll, eine ganze Reihe von Jahren auf die gläubigen und begeisterten Bewohner von Orleans gewiß mächtig gewirkt.

Der Bruch mit diesen mittelalterlichen Formen wird nicht mit einem Schlage herbeigeführt. Den Übergang zur Literatur der Renaissance bezeichnet eine Zeit des Schwankens und des Tastens nach neuem Stil und neuem Gehalt. Das im Jahre 1516 von einem Humanisten aus mönchischem Stande namens Valerandus Varanius verfaßte Epos „De Gestis Joannae Virginis Franciae egregiae bellatricis" behandelt in vier Büchern die Helden- und Leidensgeschichte zum Teil noch in Formen, wie sie durch die Chroniken und das Mystère vorgezeichnet waren. Wenn das Werk auch die Formlosigkeit des Volksstückes vermeidet und im ganzen eine beachtenswerte Geradlinigkeit der Erzählung bewahrt, so weist doch die Eingangsszene im Himmel mit der Bitte Karls des Großen um die Hilfe Mariens noch ganz auf den inneren Zusammenhang mit dem Stil der mittelalterlichen Dichtung hin; die Überfülle von Bildern und die zahlreichen Anspielungen auf das klassische Altertum lesen sich freilich schon ganz wie Vorläufer der kommenden großen

1) Taschenkalender 1834.

Renaissancedichtung, deren blendenden Glanz der gelehrte Verfasser allerdings nicht erreicht hat. Frei von den Spuren des mittelalterlichen Mysteriums ist auch das dem Jesuiten Fronton du Duc zugeschriebene und von Jean Barnet herausgegebene Drama „Histoire tragique de la Pucelle de Dom-Remy“ aus dem Jahre 1581 noch nicht, obgleich der Verfasser in Stil und Metrik fühlbar die Schule der Renaissancedramatiker Jodelle und Garnier durchgemacht hat. Das Werk, das in der Heimat der Jungfrau vor hohem französischen Adel aufgeführt wurde, ist durch die Beschränkung der dramatischen Handlung auf das Schicksal Johannas und die einfache Sachlichkeit der Sprache eine achtungswerte Leistung, wenn es auch die allgemeine Schwäche des Renaissancedramas, das Überwiegen des Lyrismus, teilt. Frei von aller Erinnerung an die Mysteriendichtung des Mittelalters ist erst die im Jahre 1600 entstandene „Tragédie de Jeanne d'Arques“ eines unbekannten Verfassers, der in der prunkvollen Sprache Ronsards und der Dramatiker seiner Schule ein Drama in tönenden Monologen und Dialogen schafft, gelegentlich allerdings auch Bewegung und Lebendigkeit hervorzurufen versteht. Der zeitliche Abstand von den geschichtlichen Ereignissen erleichterte die Zusammenballung des Stoffes und die Beschränkung auf wesentliche Züge, aber was das Drama durch die Vereinfachung der Handlung gewinnt, verliert es durch die anspruchsvoll-bombastische Art der Satzgefüge und die Aufdringlichkeit der Bilder. Johanna selbst erhält in dem Werke die Züge einer robusten, kampftüchtigen Amazone, eine Auffassung, die auch schon für das Epos Valerands bestimmend war und später für die Dichtung überhaupt maßgebend wurde. — Als einen Ausläufer der Renaissancedichtung des 16. Jahrhunderts erweist sich eine lateinische Tragödie von Nikolaus Vernulaeus, die im Jahre 1629 unter dem Titel „Joanna Darcia, vulgo Puella Aurelianensis“ erschien. Der Verfasser war Professor der Beredsamkeit in Löwen sowie Historiograph des spanischen Königs und hatte seinen wissenschaftlichen Ruf mit einer Reihe von Schriften über Politik, Literatur und Religion begründet, daneben aber auch mehrere Dramen über geschichtliche Motive (Conradinus, Henricus Octavus, Ottocarus, Bohemiae Rex, Thomas Cantuarensis) geschrieben, die ihn als einen Dichter von schätzenswerten Fähigkeiten erkennen lassen. Seine Tragödie Joanna Darcia ist eine achtunggebietende Leistung. Mit imponierender Beherrschung der Sprache und in gutem Aufbau gestaltet der Dichter ein Drama in fünf Akten, das den ruhmreichen Feldzug und das schreckliche Ende der Johanna in realistischer Treue behandelt. Johanna erscheint in ihrer natürlichen Bescheidenheit als Auserwählte Gottes, als naives Landkind und heldenhafte Kriegerin. Mit psychologischer Feinfühligkeit weiß der Dichter das Bangen

und Hoffen des mit dem Befehle Gottes ringenden Menschenkindes darzustellen, mit überzeugender Eindringlichkeit und dramatischer Lebendigkeit zeichnet er die verzweifelte Stimmung am französischen Hofe vor der Ankunft der Jungfrau und das Entsetzen der Engländer nach der Niederlage, und die Gerichtsszene zeigt eine Durchformung der Personen und eine Differenzierung der Charaktere, wie sie bisher keinem Dichter gelungen war. Nach seiner äußeren und inneren Gestalt stellt sich das Werk bereits als eine Vorahnung einer kommenden Literaturperiode dar: Verzicht auf den mythologischen Schwulst der vorangegangenen Renaissancedramatiker, vergilische Sauberkeit der Sprache, sorgfältiger Aufbau der Handlung mit ihrer Einteilung in Akte und Szenen. Die Tragödie wurde 1880 in einem kostbaren Neudruck mit einer Übersetzung von Antoine de Latour herausgegeben und dem Bischof von Orleans gewidmet, zu einer Zeit also, wo der Jeanne d'Arc-Kult in dem religiösen und nationalen Frankreich überschwenglich zu werden begann.

Literatur: Karl Hanebuth, *Über die hauptsächlichsten Jeanne d'Arc-Dichtungen des 15., 16. und beginnenden 17. Jahrhunderts.* Diss. Marburg 1893.

Inzwischen war Jeanne d'Arc auch in England zu einer dramatischen Gestalt geworden. Der größte Genius des Landes, William Shakespeare, hatte sie in einem Erstlingswerke um 1590 auf die Bühne gebracht.

Die Gestalt der Jungfrau von Orleans, wie sie uns bei Shakespeare entgegentritt, ist mit ihrer dramatischen Geschichte in eine Historie eingegliedert, die als „Heinrich VI. 1. Teil" auf uns gekommen ist. Zwei weitere Teile, die sich durch das Thema der Rosenkriege eng an die Handlung von „Richard III." anschließen, ergänzen das Stück etwas künstlich zu der Trilogie „Heinrich VI." Das Stück steht nach seinem ganzen Charakter in der Reihe der Historien, die seit dem Jahre 1588 in bemerkenswerter Anzahl entstanden. Die Engländer hatten die gefürchtete spanische Armada vernichtet, das Nationalbewußtsein wuchs durch den Sieg über den gefährlichen Feind ins Ungemessene. Die literarische Folge war, daß die überschwenglichen Dichter jener Zeit, Greene, Peele und ihre Freunde, die ruhmvolle Vergangenheit des englischen Volkes verherrlichten und durch eine Reihe von Königsdramen die Begeisterung des Volkes für die Größe der nationalen Tradition zu wecken suchten. Shakespeares Historien wurden aus demselben Erlebnis nationalen Stolzes geboren und tragen das Zeichen ihrer Zeit ebenso deutlich an der Stirn wie die Stücke der „University Wits". Schon vor dem Abschluß des Jahrhunderts fand die ganze Gattung ihr Ende. Die grandiose Geste und das bombastische Auftreten kennzeichnen den Lebensstil jener Tage und erklären das hochtrabende Pathos, das an die Dichtungen der deutschen Sturm- und Drangperiode erinnert.

Gerade der erste Teil von „Heinrich VI." zeigt den Stil der literarischen

Vorbilder in hohem Maße. Das Stück entwirft mit einer großlinigen Monumentalität eine Reihe von Bildern, die nur lose miteinander nach Szenenfolge und in psychologischer Motivierung verbunden sind, ungefüge Kraft wechselt plötzlich mit lyrischer Weichheit, das ganze Stück ist ein interessantes Beispiel für die Urwüchsigkeit und Derbheit der primitiven Kunst des jungen Dichters, der weder des Stoffes Herr wird noch sehr zart die Seelen zu behandeln versteht. Mit genialischer Geste führt uns Shakespeare in verworrenem Aufbau eine Handlung vor Augen, die sich in 21 Jahren abgespielt hat; die Szenen wechseln mit imponierender Großartigkeit: im 5. Akte z. B. sehen wir uns hintereinander in London, auf dem Schlachtfelde von Anjou, vor Angers, im Lager des Herzogs von York, im Gemache des Königs von England. Jeder Akt geht ins Monumentale, jede Szene drückt den Überschwang des Dichters aus, jedes Wort ist mit Pathos ausgesprochen.

Indes lassen sich in diesem Handlungsgewirr doch zwei Linien erkennen, die in der Unübersichtlichkeit der Komposition den eigentlichen Plan und Sinn aufweisen. Eindringende Untersuchungen des dramatischen Aufbaus und stilkritische Betrachtungen haben die Vermutung nahegelegt, daß dem vorliegenden Drama eine Talbot-Historie zugrunde liegt, die von Shakespeare wohl nicht selbst abgefaßt, sondern vorgefunden wurde. Das Talbot-Drama, das mit seinen 16 Szenen den Kampf des englischen Feldherrn mit Joan of Arc darstellte, hätte dann durch Shakespeare eine Bereicherung mit einer Szenenreihe erfahren, deren Inhalt der Streit zwischen Winchester und Gloster und der ausbrechende Kampf der Parteien der Weißen und der Roten Rose ist. Die innere Verknüpfung des Talbot-Teiles mit den Streitszenen der englischen Großen ist dabei nicht gelungen, wie auch die Verbindung des auf diese Weise entstandenen ersten Teiles der Heinrich-Trilogie mit den beiden folgenden Dramen durch die Werbungsszene des letzten Aktes nur sehr lose hergestellt wird.

Shakespeare fand damit das Bild der Jungfrau vermutlich in den wesentlichen Zügen vorgezeichnet. Johanna war in den Augen der Engländer dieselbe Hexe und Zauberin geblieben, als die sie 150 Jahre vorher von ihren Henkern verbrannt worden war. Der beleidigte englische Nationalstolz konnte sich über die Schmach, von einem Mädchen besiegt zu sein, nur dann beruhigen, wenn er die Heldin den Hexen zuzählte; der Aberglaube der Zeit war solchen Urteilen nur förderlich. Caxton hatte sie in seinen „Chronicles of England" gröblich beschimpft und Holinshed in seinem Geschichtswerk, das als Quelle für das Drama benutzt wurde, mit äußerster Entrüstung über die Verworfene geurteilt. Im Drama erscheint Johannas Charakter eher noch verdunkelt als gemildert; kein Wunder, wie hätte eine so nationalstolze und ungestüme

Sturm- und Drangbewegung, wie sie in der Literatur herrschte, der katholischen Heldin und Führerin des feindlichen Frankreich Gerechtigkeit widerfahren lassen können! Wenn der Historiker bei allem Abscheu gegen ihr verruchtes Werk doch anerkennend die Unversehrtheit ihres Leibes hervorhebt, so erscheint sie in Shakespeares Königsdrama noch um einige Stufen tiefer in der sittlichen Rangordnung als niedrige Dirne und Buhlerin. Für Holinshed ist die Jungfrau vom Teufel besessen, die Pucelle der Tragödie ist fast eine Teufelin in Person, die sich mit höllischer Verschlagenheit als gottgesandte Heilige ausgibt und in listiger Berechnung ihre unheilvolle Tätigkeit ausübt; und während der schlecht unterrichtete, aber doch verantwortungsbewußte Verfasser des riesigen Geschichtswerkes dem unglücklichen Kinde menschliche Teilnahme und bedauerndes Mitleid nicht versagt, so wird die Johanna des Dramas vom elementaren Haß des Dichters erbarmungslos verfolgt.

Im einzelnen entspricht das Bild der Johanna mit seinem Mangel an psychologischer Durchdringung ganz dem Gesamtcharakter des Dramas. Der Dichter stellt die großen Stadien ihrer äußeren Entwicklung in wuchtigen Gemälden dar, denen alle Einzelzeichnung abgeht. Die Verschlagenheit der Pucelle täuscht in den ersten Akten eine Heiligkeit vor, die ihr wahres Wesen gänzlich verdeckt, aber unvermittelt läßt sie die Maske fallen, so daß man einer Gesandten der Hölle ins Antlitz blickt. In einer Szene voll Lieblichkeit wird die Jungfrau als Botin des Himmels von Dunois eingeführt:

„Verzaget nicht, denn Beistand ist zur Hand.
Ich bringe eine heilge Jungfrau her,
Die ein Gesicht, vom Himmel ihr gesandt,
Ersehn hat die Belagerung aufzuheben
Und aus dem Land die Englischen zu jagen."

Sie selbst spricht Worte, die man nur einer Heiligen zutraut:

„Dauphin, ich bin die Tochter eines Schäfers,
Mein Witz in keiner Art von Kunst geübt;
Doch Gott gefiel's und unserer lieben Frau,
Auf meinen niedern Stand ihr Licht zu strahlen.
Sieh, da ich meine zarten Lämmer hüte,
Und biete dürrem Sonnenbrand die Wangen,
Geruht mir Gottes Mutter zu erscheinen,
Und heißt durch ein Gesicht von Majestät
Mich meinen knechtischen Beruf verlassen,
Mein Vaterland vom Drangsal zu befreien. —" (1, 2).

Ein Gottesurteil beweist, daß sie vom Himmel gesandt ist, und durch das Gelübde der Keuschheit gibt sie sich als eine Braut Christi zu erkennen. Der Liebreiz ihres Wesens erobert ihr schnell alle Herzen,

und als sie am Ende des ersten Aktes Orleans wirklich befreit hat, wagt niemand mehr, an der Göttlichkeit ihrer Berufung zu zweifeln. In einem überschwenglichen Jubelhymnus preist Karl die Siegerin als Patronin Frankreichs und Geliebte Gottes (I, 6). Dann verdunkelt sich ihr Bild vorübergehend (II, 1), in den folgenden Szenen verlieren wir sie über den Streitigkeiten der englischen Großen ganz aus dem Auge, aber die Versöhnungsszene (III, 3) zeigt sie von neuem in strahlendem Lichte. Wieder schieben sich andere Ereignisse breit in den Vordergrund, dann aber tritt sie uns plötzlich ohne Larve entgegen: in höchster Überraschung sehen wir uns vor die Tatsache gestellt, daß die vermeintliche Heilige in Wirklichkeit ein Kind der Straße ist. Ihr Bild verdunkelt sich zusehends schnell. Lassen schon die dirnenhaften Worte an der Leiche Talbots keinen Zweifel an der Verworfenheit der Feindin, so offenbart sie sich bald darauf sogar als Mitverschworene böser Geister (V, 3). Aber ihre Rolle ist auch schon zu Ende gespielt, die Pucelle wird von den Teufeln verlassen und sofort gefangen genommen. In der folgenden Szene verleugnet sie ihren Vater, der sie dafür verflucht, sie wird entlarvt als gemeine Buhlerin, die selbst mit Karl verbrecherischen Umgang pflegt. Hier zeigt uns der Dichter eine brutale Verkörperung menschlicher Zuchtlosigkeit ohne ein Wort des Verstehens oder der Entschuldigung. Nationaler Fanatismus und jugendliche Unreife haben den jungen Dramatiker daran gehindert, die Gestalt, die durch ihre Taten eine so böse Erinnerung im Bewußtsein des englischen Volkes geschaffen hatte und durch die feindselige Behandlung in den Chroniken schon so mancher Verunglimpfung ausgesetzt gewesen war, wenigstens in eine menschliche Beleuchtung zu rücken.

Die Hauptperson des Dramas ist aber auch gar nicht die französische Heerführerin, sondern ihr mächtiger Gegenspieler Talbot. Licht und Schatten sind in dem Stück parteiisch und unkünstlerisch geschieden: der Feldherr vereinigt die ganze Sympathie des Dichters auf sich und wird in einer großen Reihe von Szenen mit seinem unerschütterlichen Heldenmute dem begeisterten Volke als Spiegel der englischen Seele vorgestellt. Er tritt der Pucelle als der Typus des unüberwindlichen Angelsachsen entgegen, er spottet der Tücke der Gräfin von Auvergne mit homerischem Gelächter, er verkörpert vor dem versammelten Parlament streitender Adliger und feiger Feldherrn die Einheit und Kraft der britischen Nation (IV, 1). Seiner Verherrlichung dienen auch die lang ausgesponnenen balladenhaften Szenen mit seinem Sohne, den er schon wieder verlieren soll, nachdem er nach langer Trennung mit ihm eben vereinigt wurde. Und auch in diesen Szenen herrscht die gleiche Monumentalität dramatischer Gestaltung wie im ganzen Stück; gewaltige Gemälde in groben Strichen und breit aufgelegten Farben ohne

die Feinheit der Einzelausführung bezeichnen das künstlerische Ausdrucksvermögen, das dem Dichter in der Frühzeit seines Schaffens verliehen war.

Der Wert des Stückes ist damit nicht hoch anzuschlagen. Die Peinlichkeit der Jeanne d'Arc-Behandlung hat immer wieder Anstoß erregt, die Mängel der Komposition und des Stils treten aufdringlich hervor. Nicht selten hat man die ganze Historie dem Dichter absprechen zu müssen geglaubt. Fleay glaubte sogar, das Stück durch stilkritische Untersuchungen unter fünf Verfasser aufteilen und für die Joan of Arc-Szenen Shakespeares Zeitgenossen Lodge verantwortlich machen zu können. Aber das Drama ist in der Folioausgabe vom Jahre 1623 enthalten und muß darum Shakespeare zugeschrieben werden. Gewiß dürfen wir gerade die böswillige Behandlung der Pucelle am allerwenigsten dem großen Dramatiker zur Last legen. Shakespeare ist in hohem Maße abhängig von seinen Quellen und Vorlagen, die ihm das Material geliefert haben. Das ungestüme Temperament des von der Kraftfülle der Jugend überschäumenden Dichters fand keine Veranlassung, der Feindin seines Landes und seines Bekenntnisses mildere Züge zuzubilligen, als ihr nach der allgemeinen Anschauung seiner Zeitgenossen zukamen. Wenn der große Dramatiker in den späteren Werken jenes tiefe menschliche Verstehen zeigt, das auch die schlimmste Entartung noch mit einem Blicke liebevollen Verstehens und Entschuldigens deckt, so steht er hier noch als fanatischer Kämpfer und blinder Hasser. Das ist noch nicht der Shakespeare, wie wir ihn schon in Richard III. bewundern können.

Literatur: Wolfgang Keller, *Shakespeares Werke, Band 1,* mit ausführlichen Einleitungen. W. Creizenach, *Das englische Drama im Zeitalter Shakespeares,* 1909. — Sidney Lee, *A Life of William Shakespeare,* London 1922. — A. Brandl, *Shakespeare, Leben — Umwelt — Kunst.* Berlin 1922. — Max Wolff, *Shakespeare. Der Dichter und sein Werk.* München 1907. — Robert Vischer, *Shakespeare-Vorträge,* Band 5, Stuttgart 1903. — F. G. Fleay, *A Chronicle History of the Life and Work of William Shakespeare,* London 1886. — John Bell Henneman, *The Episodes in Shakespeare's I. Henry VI.* In: *Publications of the Modern Language Association XV,* Baltimore 1900. — Boswell-Stone, *Shakespeare's Holinshed. The Chronicle and the Historical Plays Compared.* London 1896.

Die Periode der französischen Geistes- und Literaturgeschichte, welche Renaissance und Klassik miteinander verbindet, ist eine spannungsreiche, durch schwere Kämpfe um eine neue Form ausgezeichnete Übergangszeit. Der Weg von der schönheitstrunkenen Welt Ronsards zur verstandesklaren Strenge der großen Dramatiker im Zeitalter Ludwigs XIV. ist nicht ohne mannigfaltige Windungen, die in eine ganz andere Richtung zu führen schienen. Zwar hat der Barock in der französischen Literatur nicht die Bedeutung erhalten wie in andern europäischen Ländern, für die er im 17. Jahrhundert die eigentlich be-

zeichnende Geisteshaltung darstellt, aber er tritt doch mit einer Reihe dichterischer Leistungen hervor, die für die gesamte auf Übersteigerung der Formen abzielende Bewegung von repräsentativem Wert ist. Die für die ganze französische Kunst bezeichnende Zwiespältigkeit von gallofränkischer und gallorömischer Art (Neubert) hatte von Anfang an gegensätzliche Entwicklungstendenzen in die Literatur getragen; die formstrenge Nüchternheit der Dichtung Malherbes wurde nicht ohne Heftigkeit abgelehnt, unter dem Einfluß der italienischen Poesie entstand eine blühende Schäferdichtung, die in D'Urfés „Astrée" ihren Höhepunkt fand und von da aus in die Gattung der heroisch-galanten Romane mündete. Den Mittelpunkt dieser barocken und preziösen Dichtung bildete das Hôtel Rambouillet, dem auch Chapelain, der Dichter des Epos „La Pucelle ou la France délivrée", nahestand.

In schäferlicher Umgebung erscheint Jeanne d'Arc 1608 als Nebengestalt des Spiels „Les Amantes ou la grande pastorelle par Nicolas Chrétien, en cinq actes, en vers, avec un prologue, enrichie de plusieurs belles et rares inventions, et relevée d'intermèdes héroyques à l'honneur des François". Die Handlung, ein Schäferidyll, das unter dem Eindruck von Hardys bekannten Pastoralen und D'Urfés Roman entstanden war, wird am Ende eines jeden Aktes durch Zwischenspiele unterbrochen, die ihren Stoff aus der französischen Geschichte nehmen; am Ende des letzten Aktes findet die Befreiung von Orleans durch die Jungfrau eine rühmende Darstellung, nachdem vorher die Bekehrung Chlodwigs, die Einnahme von Compostella durch Karl den Großen, die Eroberung Jerusalems durch Gottfried von Bouillon und der Sieg des heiligen Königs Ludwig vor Damiette besungen worden war. Das Werk des sprachlich gewiß begabten Verfassers scheidet für unsere Betrachtung aus, da die Jungfrau durch die knappe Form des Zwischenspiels in der Gesamthandlung der Dichtung nur wenig in den Vordergrund tritt.

Als Vernulaeus 1629 seine lateinische „Joanna Darcia" veröffentlichte, war Chapelain schon vier Jahre mit seinem Pucelle-Epos beschäftigt. Der einflußreiche Freund Richelieus, der in dem Kreise der Barockdichter eine führende Stellung einnahm, die Wertschätzung des Hofes besaß und in seinen sprachlichen Bestrebungen die nachdrückliche Unterstützung des Kardinals erfuhr, hatte von diesem den Auftrag erhalten, ein Epos über die Jungfrau von Orleans zu schreiben, das dem allmächtigen Staatsmanne die Begeisterung aller Schichten des Volkes für seine antienglische Politik sichern sollte. Chapelain erfüllte diesen Wunsch um so lieber, als der Herzog von Longueville, ein Nachkomme des tapferen Bastards Dunois, die Verherrlichung seines Ahnen durch einen so geachteten Dichter lebhaft begrüßte und ihm eine erhebliche Pension für die Zeit der Abfassung des Werkes aussetzte. Den politischen Ab-

sichten Richelieus war freilich schlecht gedient, als das Werk, das 1625 veranlaßt, 1630 begonnen, 1642 durch eine zu dem gleichen Zwecke geschriebene Tragödie von Hédélin d'Aubignac preisend angekündigt worden war, erst 1655 auf allgemeines Drängen erschien, und auch jetzt nur zur Hälfte, und obendrein bald nach der Veröffentlichung einen Skandal erregte, wie er in der Literaturgeschichte doch nicht allzu häufig ist. Chapelain sah sich genötigt, es mit der Herausgabe des ersten Teiles, der in einer prunkvollen, mit zahlreichen Kupfern geschmückten Folioausgabe erschien, bewendet sein zu lassen; die zweite Hälfte übergaben Verehrer des Dichters 200 Jahre nach dem Tode des Dichters der Öffentlichkeit. Der Streit um den Wert des Epos hat noch bis in unsere Tage ein fernes Echo geworfen.

Man muß Chapelains Epos als einen Höhepunkt jener Kunst betrachten, gegen die sich die innere Tendenz der literarischen Entwicklung mit wachsendem Erfolge wandte. Die Formlosigkeit des französischen Barock ist in diesem Werke auf die Spitze getrieben: ungehemmte Phantasie, Schwulst in Sprache und Darstellung, unverstandene und mißbräuchlich angewendete Stilmittel der Antike, Preziösentum und Galanterie, allegorische Gestaltung der Personen, alle diese Elemente haben die Dichtung schaffen helfen. Die Handlung des ersten Teiles ist dabei von der Geschichte nicht eben außergewöhnlich weit entfernt, wie Chapelain überhaupt danach zu streben vorgab, sich genau an die historische Begebenheit zu halten. Aber was hat er alles in die Erzählung hineingetragen! Das ganze Universum spielt in diesem Kampfe mit; der Handlung auf der Erde geht eine ganze Handlung im Himmel zur Seite, die Hölle sogar entfaltet ihre Tätigkeit, Engel und Teufel tummeln sich in buntem Gewimmel auf der Erde und in den Lüften. Gleich im Anfang erregt der Schutzengel Karls in dem bedrängten König den Entschluß, sich in einem Gebet um Hilfe an Gott zu wenden. Die Bitte dringt zum Thron des Allerhöchsten und wird von ihm wohlwollend aufgenommen. Der himmlische Hofstaat wird uns bis in die Einzelheiten vor Augen geführt: Apostel, Propheten, Erzengel und Patriarchen treten uns in verwirrender Fülle entgegen, ewig wird in diesem Lande der Seligen gesungen, und die Herrlichkeit hat nie ein Ende. In dem himmlischen Rate tritt die Mutter Maria für den französischen König ein, worauf der Herr mit der galanten Geste eines höfischen Adligen beschließt, dem Geschlechte seiner Mutter zu Ehren eine Jungfrau mit der Rettung Frankreichs zu beauftragen. Ein Engel wird zu Johanna nach Domremy entsandt, die Jungfrau kommt dem Befehle Gottes ein wenig zagend nach und wird die Führerin des französischen Heeres. Die Kämpfe spielen sich unter göttlicher Aufsicht ab, in Augenblicken höchsten Triumphes oder größter Gefahr

greift der Himmel immer irgendwie handelnd ein. In der Riesenschlacht nach der Einnahme von Orleans setzt sich auch die Hölle in Bewegung und kämpft gegen die Jungfrau; Geisterschlachten werden ausgeführt, ein Diener des Teufels, La Terreur, verbreitet Jammer und Entsetzen, bis schließlich doch Jeanne d'Arc mit Hilfe der Himmlischen den Sieg erringt. Nach einer langen, durch Kämpfe und zahlreiche Intrigen gedehnten Handlung erreicht Johanna im 12. Gesange das Ende ihrer militärischen Laufbahn: ein Teufel lenkt ihren auf Talbot gezielten Pfeil auf Amaury, den größten Widersacher der Jungfrau im französischen Heere, zugleich verliert der König den Glauben an sie und verbannt sie aus seinen Augen. Sie eilt noch einmal den Bewohnern von Compiègne zu Hilfe und wird bei einem Ausfalle der Besatzung von Engländern ergriffen und in Rouen eingekerkert.

In diese gewiß aufdringliche mythologische Szenerie haucht obendrein die stickige Luft der Salons des französischen Hofes hinein. Die breit angelegten Kampfszenen mit ihrem unrealistischen Heroismus werden abgelöst von galanten Abenteuern und zarten Liebeleien, in deren Spiel auch Johanna eingespannt wird. Man bewegt sich am Hofe Karls wie in den Salons des Sonnenkönigs, Höflinge und Hofdamen sprechen miteinander in der gezierten Konversation des Preziösentums, man seufzt sich an wie in den heroisch-galanten Romanen, die die Literatur jener Zeit beherrschten. Die schweren Mängel der Komposition und der blecherne Klang der meisten Verse werden durch unbestreitbare Schönheiten und lebensvolle Szenen nicht aufgewogen, und so war es kein Wunder, daß der Dichter und sein Werk der öffentlichen Verurteilung verfielen.

Der Kampf, der mit einer so taktlosen Verunglimpfung des alternden Dichters verbunden war, nahm darum so ungewöhnlich erbitterte Formen an, weil es um die Herrschaft eines neuen Formprinzips ging. Als Chapelain seine Pucelle begann, stand der idealistische Roman im Mittelpunkte des Interesses; der Dichter hatte einen Kreis von Literaten um sich gesammelt, die der öffentlichen Anerkennung und der Gunst des Hofes sicher waren. Als sein Epos erschien, war eine neue Zeit längst angebrochen. Mit schneidender Schärfe wandte sich der Spott der jüngeren Generation unter der Führung Boileaus gegen die verhaßte Schule, deren repräsentativer Kopf gelegentlich sogar polizeiliche Hilfe in Anspruch nehmen mußte, um vor den Auswüchsen des wenig ritterlichen Kampfes geschützt zu sein. Das Epos, das zuerst sehr freundlich aufgenommen wurde, mehrere Auflagen und Nachdrucke erfuhr und sogar zweimal ins Lateinische übersetzt wurde, sah sich bald dem allgemeinen Gelächter ausgesetzt; seine Verhöhnung wurde fast zu einer öffentlichen Angelegenheit und nahm mehr als einmal geradezu groteske Formen an.

Boileau selbst kannte keine Rücksicht. In dem Zwiegespräch zwischen Plautus und Diogenes („Les Héros de Roman“) heißt es:

„Quelle Langue vient-elle de parler?“ — „Belle demande! Françoise.“ — „Quoi! C'est du François, qu'elle a dit? Je croïois, que ce fût du bas-Breton, ou de l'Alleman. Qui lui a appris cet étrange François-là?“ — „C'est un poëte, chez qui elle a été en pension quarante ans durant.“ — „Voilà un poëte, qui l'a bien mal élevée.“ — „Ce n'est pas manque d'avoir été bien païé, et d'avoir exactement touché ces pensions“ etc.[1]). — Dem so übel zugerichteten Poeten blieb zwar die Gunst des Hofes erhalten, aber die Zeit, die ihn gewiß allzu ungerecht behandelte, ging über ihn hinweg; der zweite Teil der Dichtung, dessen überaus phantastischer Inhalt seine Lage nur verschlimmert hätte, blieb dem zeitgenössischen Publikum verborgen.

Von entscheidender Bedeutung für die weitere Geschichte der Jungfrau in der Literatur ist es nun, daß die Gestalt der Heldin aus diesem Entscheidungskampfe zwischen Barock und Klassik selbst nicht unversehrt hervorging. Die theatralisch auftretende und bombastisch redende Dame aus Chapelains Epos mit ihrer Leibwache himmlischer Beschützer konnte in der nächsten Folgezeit unmöglich wieder eine ernste dichterische Figur werden. Der giftige Spott, der sich gegen die barocke Kunst und ihre Geschmacklosigkeiten richtete, traf zugleich auch Johanna, die man sich durch Chapelains Epos kaum anders als in Verbindung mit dem mythologischen Apparat von Himmel und Hölle vorstellen konnte. Das im Jahre 1642 entstandene Prosadrama Jeanne d'Arc des Abbé François Hédélin d'Aubignac, der das von Schiller in den Mittelpunkt seines Werkes gestellte Motiv der Liebesleidenschaft Johannas zu einem Feinde zum ersten Male behandelt, hatte keine weitere Wirkung zur Folge gehabt, obwohl es noch im selben Jahre von nicht mehr recht bekannten Umdichtern in Alexandriner übertragen wurde. Dieser Spott wurde um so rücksichtsloser, je schärfer die heraufziehende Aufklärungsphilosophie ihre Feindschaft gegen die dogmatische Theologie bekannte und in ihrer kirchenfeindlichen Haltung den Wunderglauben des Volkes verhöhnte.

Es ist dabei bemerkenswert, daß die Stellung der gelehrten Forschung zur Gestalt der geschichtlichen Johanna unter dem Einfluß der empiristischen und rationalistischen Philosophie sich ebenfalls allmählich wandelte. Schon Du Bellay, der als Mitglied der Plejade dem Kreise um Ronsard angehörte, hatte die Göttlichkeit ihrer Sendung bestritten, Hume wandte sich entschieden gegen die Echtheit ihrer Berufung und betrachtete die Heldin als bloßes Werkzeug politischer und militärischer Intriganten. Diese Anschauungen kamen der Gesinnung des Adels sehr

1) Boileau, Oeuvres IV, Dresden 1746, S. 42/3.



entgegen. In den Kreisen des Hofes wollte man nichts von ihr wissen, der soziale Abstand zwischen Adel und Bauerntum duldete nicht, daß man die Jungfrau als Erretterin Frankreichs verherrlichte. Man versteht bei diesem Gesinnungswandel, daß Chapelain seiner Heldin mit dem gutgemeinten Epos einen bösen Dienst erweisen mußte.

Je ablehnender sich nun die führende Oberschicht gegen die Jungfrau verhielt, um so energischer traten die kirchlichen Kreise für sie ein. Aber es war ein Unglück, daß die hohe Geistlichkeit mit dem gelehrten Bischof Huet von Avranches an der Spitze um ihretwillen auch Chapelains Epos verteidigte. Die Dichtung, die für die Aufklärung erledigt war, trat damit in den Schutz geistlicher Behörden und wurde in zahlreichen Schriften durch sie verteidigt; die Aufklärung, die mit wachsender Entrüstung gegen die Kirche zu Felde zog, erhielt auf diese Weise die Möglichkeit, den mythologischen Unsinn Chapelains als letzte Konsequenz katholischen Wunderglaubens zu verspotten. Wollte man eines Tages die Kirche vernichtend treffen, so ergab sich für einen geschickten Geist durch die Travestierung von Chapelains Epos die köstlichste Gelegenheit. So versteht man, daß sich eine Atmosphäre bildete, in der Voltaires „Pucelle“ entstehen konnte.

Es gibt keinen Aufklärer, der zur Verhöhnung von Chapelains Heldengedicht ein besseres Rüstzeug an Geist und Witz hätte mitbringen können als der große französische Spötter, niemand würde auch die Travestierung gründlicher besorgt haben. Chapelains Werk forderte zur Parodie heraus: Voltaire griff zu, und unversehens nahm es unter seinen Händen das Aussehen einer tollen Komödie an, die ein brüllendes Gelächter hervorrief. Er stellte der barocken Kunst einen Hohlspiegel gegenüber, und die Leser Chapelains sahen plötzlich die Mythologie von Himmel und Hölle zu grotesken Bildern verschoben.

Dabei ging es Voltaire gar nicht um eine Verhöhnung Chapelains und ebensowenig um eine Erniedrigung der Jungfrau. In seinen wissenschaftlichen Arbeiten spricht er von der Heldin wiederholt mit Achtung, ja mit Bewunderung, wenn er auch gemäß seiner weltanschaulichen Haltung den von den kirchlichen Kreisen vertretenen Glauben an die Berufung Johannas keiner ernsten Auseinandersetzung für wert erachtet, vielmehr als Schüler des englischen Empirismus sich das Urteil seines Lehrers Hume über sie fast wörtlich zu eigen macht[1]). Und das Werk des harmlosen Dichters, dessen Stilform durch die klobigen Angriffe Boileaus längst überwunden war, hätte er schwerlich einer Zeile gewürdigt, wäre es nicht für ihn der Ausgangspunkt für eine haß- und giftgeschwollene,

---

1) Vgl. seine Arbeit: *Essai sur les moeurs et l'esprit des nations* und den Artikel: *Jeanne d'Arc* im Dictionnaire philosophique.

gotteslästerliche Satire gegen Kirchentum und Wunderglauben gewesen. Seine Feindschaft gegen alles Geistliche war schon in früher Jugend durch Charakter und Erziehung grundgelegt worden und steigerte sich mit den Jahren durch seine ausgesprochene Aufklärerart zu einem Hasse, der in dem aufhetzenden „Ecrasez l'infâme" seinen schneidend scharfen Ausdruck fand. In der Kirche sah er auf engem Raume alle Ideen vereinigt, deren Bekämpfung ihm zur Lebensaufgabe wurde: sein Deismus lief Sturm gegen den religiösen Anspruch der Kirche und ihr System von Dogmen, seine nüchterne Philosophie bekämpfte den Wunderglauben, der für die handfesten Systeme der Aufklärung beleidigend sein mußte, seine Idee von der Freiheit und Gleichheit aller Menschen glaubte er nirgendwo so oft und so sehr verletzt wie durch die religiöse Unduldsamkeit mancher kirchlichen Kreise. Seit der Jahrhundertmitte stellte er alle seine Werke in den Dienst dieses Kampfes; was er schrieb, war eine ständige Abwandlung seines „Ceterum censeo", und mit einer Leidenschaftlichkeit, die keine Grenzen kannte, wütete er in höhnenden Streitschriften und ätzenden Satiren gegen den verhaßten Gegner. Dieser Kampf nahm mehr als einmal Formen an, die eine anständige Gesinnung nicht erlaubt hätte; Voltaire war in seinen Mitteln nicht eben wählerisch, sittliche Bedenken opferte er rücksichtslos seinem zügellosen Vernichtungswillen, ein gutes Stück Gesinnungslosigkeit zeigte er in allen Stufen seines Lebens. Wie wenig er sich durch innere Hemmungen beengt fühlte, läßt seine „Pucelle" erkennen.

Voltaire faßte den Plan zu seinem komischen Heldengedicht 1730, es erschien mehr als 30 Jahre später (1762), nachdem die Welt bereits 1756 durch einen Raubdruck mit seinem Inhalt bekannt geworden war; Abschriften waren seit längerem von Hand zu Hand gegangen. Lächerlichkeit tötet! In kluger Berechnung der Wirkung bleibt Voltaire auf dem Boden von Chapelains Epos stehen, dessen Vorstellungswelt geläufig genug war, aber er macht aus den hochtrabenden Schilderungen und Reden der Dichtung eine tolle Burleske, aus den ehrbaren Rittern Narren und Harlekins, aus den Frauen Megären und Huren. Die ganze Dichtung ist ein einziges blendendes Feuerwerk von Einfall und Laune, eine ungeheuerliche Karikatur. Tausend kleine Bosheiten sind in geschliffene Reime gebracht, die sich unwillkürlich dem Gedächtnis einprägen mußten, knappe, epigrammatisch kurze Verse bringen in wenigen Worten einen urkomischen Gedanken, einen unwiderstehlichen Witz zum Ausdruck. Aber hinter all dem lustigen Geplänkel von Wort und Vers verbirgt sich eine wahre Hölle von Gift und Geifer. Hier gibt es keine Scheu vor dem Heiligen, kein Gefühl der Ehrfurcht, das den gemeinen Schamlosigkeiten eine Schranke vorsetzte. Eine Sündflut ätzenden Hohnes ergießt sich über Kirche und kirchliche Einrichtungen, über

Heiligenverehrung und Wunderglauben, über Klöster und Beichte, über Inquisition und Geistlichkeit. Aber auch der Hof bleibt nicht verschont: Chapelains Epos verführt den Dichter dazu, unter dem Bilde Karls und seiner Geliebten Agnes Sorel das private Leben Ludwigs XV. mit seinem unerhörten Maitressenwesen in einer Weise zu verspotten, welche die sittliche Zuchtlosigkeit des Königs noch schamloser karikiert und mit einer nicht mehr überbietbaren Kühnheit und Rücksichtslosigkeit die innersten Geheimnisse des Hoflebens dem öffentlichen Gelächter preisgibt. Das Urteil über den Menschen Voltaire müßte vernichtend sein, wollte man ihn nur nach diesem Werke beurteilen. Die „Pucelle“ ist die Ausgeburt eines nihilistischen Geistes, der in wahnwitziger Zerstörungswut die ganze sittliche Weltordnung über den Haufen wirft. Voltaire macht das Heilige lächerlich, indem er es in den Staub zieht; er bekämpft die Priester, indem er sie zu Wüstlingen macht; er setzt an die Stelle von Liebe und Keuschheit wilde Begier und schamlose Geschlechtlichkeit. Eine Schändung reinen Menschentums durch die Gemeinheit von Zote und Wollust: das ist der Geist seines Epos.

Es ist unmöglich, den Inhalt des „Komischen Heldengedichtes“ im einzelnen wiederzugeben, nur wenige Züge mögen den Geist des Werkes veranschaulichen. Johanna ist eine derbe Stallmagd, grobkörnig und bäurisch, deren robuste Körperlichkeit das Epos hindurch das Ziel lüsterner Begehrlichkeit bleibt.

Jeanne montra sous féminin visage
Sous le cors et sous le cotillon,
D'un vrai Roland le vigoureux courage.
J'aimerais mieux, le soir, pour mon usage,
Une beauté douce comme un mouton;
Mais Jeanne d'Arc eut un cœur de lion:
Vous le verrez, si lisez cet ouvrage.

Sie wird vom heiligen Denis (saint de son métier), der als Patron Frankreichs beunruhigt ist über die Siege der häretischen Engländer, zur Retterin des ihm anvertrauten Volkes erkoren; als Streitroß erhält sie von ihm einen geflügelten Esel, als Rüstung einen Harnisch, den sie in einer Kirche — tout frais venu du ciel — vorfindet. Wunder auf Wunder geschehen; Denis folgt dem Beispiel der Götter Roms: wie sie die Welt für die Römer unterwarfen, so besiegt er jetzt durch sein irdisches Werkzeug die Engländer für die Franzosen. Das erregt den Zorn des heiligen Georg; er fordert Denis zum Kampfe heraus, der dem einen die Nase, dem anderen das Ohr kostet und nur dadurch beendet wird, daß der heilige Erzengel Gabriel einschreitet und die beiden Kämpfer zur Versöhnung zwingt. Pikante Abenteuer schieben sich ein: der Franziskaner Grisbourdon stellt der Jungfrau nach; er wird dafür zur Hölle geschickt,

wo er zu seiner Überraschung in eine sehr vornehme Gesellschaft kommt. Der unaufhörliche Kampf um Johannas Keuschheit ist das eigentliche Thema der ganzen Dichtung. Inzwischen genießt der König die Freuden der Liebe mit der schönen Agnes Sorel in breit ausgeführten Szenen, deren Wollust das Maß des Erträglichen überschreitet. Dazu bilden die Reize der Maitresse die Augenweide lüsterner Kavaliere, welche die Geliebte des Königs auf Schritt und Tritt mit aufgehetzter Begehrlichkeit verfolgen und zum Fangball ihrer Leidenschaft machen. Im gleichen Stile malt Voltaire die Vertreter der Kirche: in einem Kloster ist die Stellvertreterin der Äbtissin ein als Nonne verkleideter Mann, der nachts sein Unwesen in den Zellen der Klosterfrauen treibt; dasselbe Kloster wird von englischen Soldaten gestürmt und zum Freudenhaus einer zuchtlosen Soldateska gemacht. Dieselbe Erbärmlichkeit im englischen Lager, vielleicht noch um einige Grade verächtlicher und niederträchtiger. Die unsaubere Phantasie spinnt sich von einem Bilde zum anderen und zwingt den Leser in eine unerträgliche Stickluft von unnatürlicher Lasterhaftigkeit; der Gifthauch der Fäulnis weht aus jeder Zeile und erfüllt mit Ekel und Abscheu. Voltaires „Pucelle“ ist ein Denkmal brutaler Ehrfurchtslosigkeit.

Die Dichtung rief Bewunderung und Entzücken hervor und fand weit über Frankreich hinaus eine außergewöhnliche Verbreitung; für die sittenlose Zeit war das Werk eine köstliche Gabe. In den französischen Salons und Boudoirs bildete das Epos die Lieblingslektüre, in Deutschland war es an jedem Hof, in den Kreisen des Adels, ja bis weit in das Bürgertum bekannt. Die Königin-Mutter in Berlin ließ es sich laut vorlesen, während die Prinzessin Wilhelmine atemlos im Nebenzimmer lauschte, Friedrich der Große drückte seine Bewunderung in überschwenglichen Lobesworten aus; in Weimar aber bildete es nachmals ein so bedenkliches Hindernis für den Erfolg von Schillers „Jungfrau von Orleans“, daß die nächsten Freunde des Dichters der Aufführung des Dramas mit Bangen entgegensahen.

Um dieselbe Zeit, in der Voltaires Werk zum ersten Male an die Öffentlichkeit kam, erschien nun auch in Deutschland eine erste dichterische Behandlung der Jungfrau von Orleans. Wenn man von dem angeblichen Hussitenstück aus dem Jahre 1430 absieht, so hatte sich die deutsche Dichtung der französischen Heldin nicht ein einziges Mal zugewendet. Die langen und schweren Auseinandersetzungen mit dem westlichen Nachbarn mochten daran schuld gewesen sein. Die Diskussion über ihre Persönlichkeit war in wissenschaftlichen Kreisen allerdings schon bei ihrem Auftreten sehr lebhaft; 1429 bereits veröffentlichte Heinrich von Gorckheim, Vizekanzler der Universität Köln, ein Buch über sie mit dem Titel „Propositionum de Puella militaria in Francia“

und warf allen Ernstes die Frage auf, ob man es bei der französischen Heldin nicht mit einem Engel vom Himmel zu tun habe, der nur einen Scheinleib besitze. Ein Priester aus der Diözese Speyer verfaßte im selben Jahre eine Abhandlung über die Sybilla Francica, die er als Heilige preist. Die Folgezeit hat sich weniger für sie interessiert, nur die Urteile einiger Historiker sind auf uns gekommen; die Betrachtung der dichterischen Leistungen jedoch führt uns mit einem großen Schritt auf das Jahr 1752.

Das Werk ist die Alexandrinertragödie „La Pucelle d'Orléans oder Die Heldin von Orleans" von Johann Gottfried Bernhold, Inspektor an der Altdorfischen hohen Schule und Ehrenmitglied der lateinischen Gesellschaft zu Jena. Der gelehrte Verfasser, von dessen literarischen Neigungen auch sein zweites Drama „Sophonisbe" Zeugnis ablegt, brachte, obgleich er ein Sohn der Aufklärung war, doch den Mut zum Glauben an eine außerordentliche Berufung und Sendung der Jungfrau auf und hat sich als ein wahrhaft frommer Mann, der vielleicht pietistisch Gesinnten nicht ferngestanden hat, ein Gefühl für das Geheimnisvolle der menschlichen Natur bewahrt. In einer ausführlichen Vorrede zu seiner Tragödie verteidigt er die Heldin gegen die mannigfaltigen Angriffe, die sie seit einem Jahrhundert durch die wissenschaftliche Kritik, vor allem durch Hume, erfahren hat. Gewiß ist Johanna kein bloßes Werkzeug politischer und militärischer Kreise gewesen, sie war vielmehr „eine wahrhafte Heldin, welche GOtt dem König von Frankreich, um ihn auf den wanckenden Thron seiner Väter zu bevestigen, erwecket und mit besonderen Leibes- und Gemüthsgaben ausgerüstet hat". Zwar läßt die Aufklärung den Glauben an Wunder und Heiligenerscheinungen nicht zu: „Dergleichen Mittelswege der Erleuchtung will sich GOtt schon viele Jahrhunderte her nicht mehr bedienen", aber er hat doch seine „unerforschlichen Wege, wodurch Er seiner Vorsehung ein Genügen thun kann"; Johanna aber wurde ihrer Begnadung gewiß, indem sie „ihren innerlichen und heimlichen Zügen und Trieben . . . gefolgt ist". Auf Grund dieser prinzipiellen und wissenschaftlichen Auseinandersetzungen formt Bernhold eine dichterische Gestalt mit einer Doppelnatur, in der göttliches Licht und menschliche Liebe in polarer Spannung sich gegenüberstehen. Gott hat der Jungfrau durch seine Gnade die sinnliche Natur nicht beschnitten und die Empfänglichkeit für die Liebe nicht genommen. Der Dichter versucht eine Verlebendigung beider Kräfte und nimmt damit dieselben Elemente in sein Drama auf, die später die Grundlage für Schillers Drama wurden, freilich ohne daß er im entferntesten daran denkt, durch den Gegensatz dieser Kräfte einen tragischen Konflikt zu schaffen.

Das fünfaktige Drama setzt den ganzen Siegeszug der Jungfrau

bereits voraus. Die ersten vier Akte spielen in Compiègne, Johanna wiegt sich im Bewußtsein ihres Kriegsglückes, das noch gehoben wird durch die Seligkeit ihrer Liebe zu Dunois. Aber ihr Verhängnis bricht herein: der Gouverneur Flavi läßt sie, gekränkt durch die Abweisung seiner Liebe, in die Hände der Engländer fallen. Sie wird von Bedford und dem Bischof Cauchon von Beauvais zum Feuertode verurteilt. Als ihre Freunde einen Angriff zu ihrer Befreiung machen, stößt ihr Bedford seinen Dolch in die Brust; sterbend wird sie von den eindringenden Franzosen aufgefunden. Der Dichter steht in hohem Maße unter dem Einfluß von Gottscheds ästhetischer Gesetzgebung, zeigt aber auch als Dramatiker von minderem Rang alle jene Mängel, die man der Schule des Bühnendiktators zum Vorwurf machte. Feierlich hölzern stelzen die Verse einher, Worte und Gebärden ersetzen echte Leidenschaft, an die Stelle des Gefühls tritt die Reflexion, die Empfindung wird durch nüchternes Vernünfteln zersetzt. Der verliebte Flavi ruft am Anfang des dritten Aktes aus:

„O bitter süße Lust! O Liebe! Deine Krafft
Hat mir Zufriedenheit und Ruhe hingerafft.
Wann mich sonst Feind und Dampf in Schlachten überdecket,
Bin ich doch lange nicht so sehr in Angst gestecket,
Als seit Dein schnelles Feur in meinem Herzen brennt;
Das Feuer, das man mit Recht der Unruh Mutter nennt:
Denn es gebieret Furcht und Qual in süßem Hoffen;
Es lodert ängstlich fort, wenns gleich den Zweck getroffen,
Und nicht vergeblich brennt; vielmehr Erkenntlichkeit
In seinem Abgott findt, der ihm auch Flammen weyht.
Wie muß es dann nun erst in meiner Seele stehen,
Da sich kein Hoffnungs Strahl noch läßt zum Labsal sehen."

Abseits von der Kunstdichtung der Aufklärungszeit nahm sich auch das Volksdrama der Gestalt der Jungfrau an. Im Innsbrucker Museum des Ferdinandeum befindet sich ein Szenarium unter dem Titel: „Die von Gott besonders erkiesene, und durchgehends, sowohl wieder die feindlichen Waffen, als wieder allen Martern unüberwindliche Jungfrau und Heldinn Johanna von Ark, oder das berühmte Bauernmägdlein von Orleans, mit hochgnädiger Bewilligung in einem Schauspiel vorgestellt von einer ehrsamen Nachbarschaft zu Arzl nächst Millau, 1767". Das Tiroler Volksschauspiel besitzt eine Handlung, wie sie sich die Phantasie des Volkes aufbaut, Träume und Engel spielen in das Leben Johannas hinein, kleine Züge, die dem Volke interessant sind, werden lebhaft hervorgehoben. Der ganze Krieg spielt sich in ein paar Szenen ab, aber daß die Jungfrau jemanden, der sie zur Ehe begehrte, abwies, weil der göttliche Bräutigam sie verlangte, daß sie ferner „unter Mannskleider zu der Stelle eines Generals" erhöht, später aber öffentlich

ausgesetzt und „von losen Buben verspottet" wurde, sind so interessante Einzelheiten, daß sie unmöglich übergangen werden durften. Die Aufführung des Stückes wurde von der sorglichen Dorfbehörde genehmigt „unter den gehörigen Vorsichten und mit dem Beysaze, daß die am Ende desselben vorkommende Exekuzion der lebendigen Verbrennung, wobey, da die Obrigkeit nicht im Orte ist, für feuersgefahr nicht zureichend gesorget werden därffte, zu unterbleiben, und es also bey den Vorbereitungen zur selben ohne wirkliche Feuersanlegung stehen zu bleiben hat". Das Stück war noch 1800 lebendig. (Vgl. A. Sikora, *Die Jungfrau von O. im tirolischen Volksschauspiel*; in: Studien zur vergleichenden Literaturgeschichte, herausgegeben von Max Koch, Band 6, S. 401 ff.)

Die schwere Sünde der Aufklärung am Andenken der Jungfrau von Orleans hat die nachfolgende Geistesbewegung der Romantik wieder gutzumachen versucht. Die liebende Hingabe des romantischen Geistes an die innerlich empfundene religiöse Wirklichkeit, das Verständnis für die Größe des Heiligen und Göttlichen der menschlichen Seele und die Wiederentdeckung der mittelalterlichen Welt brachte ihm die Heldin von Orleans von selbst in eine größere Erlebnisnähe. Die Aufklärung meinte, sich über den Glauben und das Wundermädchen lustig machen zu dürfen, Dichtung und Wissenschaft hatten es in gleicher Weise herabgesetzt, die Romantik aber erkannte in ihm wieder eine verehrungswürdige Gestalt, deren vom Geheimnis umwobenes Leben sie nun ihrerseits zu verherrlichen bemüht war. Voltaires Epos war der empörende Anlaß, den Gegensatz auf den Plan zu rufen. Wissenschaftlich suchten sich Friedrich Schlegel und Guido Görres mit ihr auseinanderzusetzen, in der Dichtung machte sie zunächst der junge Engländer Robert Southey zur Heldin seines gut gemeinten, aber wenig bedeutungsvollen Epos „Joan of Arc," dann aber stellte Schiller ihr Bild in neuer Verklärung vor die Augen der Welt, indem er ihr Leben zu einem groß gesehenen Menschenschicksal gestaltete.

Southeys Epos ist ein Werk der Frühromantik und ein starker Ausdruck der in ihr wirksamen Ideen. In Bristol geboren, das schon einmal das romantische Schicksal Chattertons sich erfüllen gesehen hatte, beschäftigte sich der Dichter in der Frühzeit seines Schaffens mit Welterlösungsplänen, die sich aus Rousseau und Werther nährten; er fand sich mit Coleridge zusammen, dessen Plan, eine neue Gesellschaft in Amerika zu gründen (Pantisokratie), er freudig aufgriff. Gegen die bestehenden gesellschaftlichen Verhältnisse hatte er sich schon in Erstlingsschriften gewandt und in seinem Drama „Wat Tyler" als einem starken Ausdruck jugendlichen Feuergeistes das Evangelium einer kommunistischen Brüderlichkeit verkündigt. Aus der Kampfstimmung jener Tage

ist auch sein Epos „Joan of Arc“ geboren. Im Geiste der Frühromantik führt die Dichtung eine zornige Sprache gegen Unterdrückung und Despotismus, Königtum und Kirchengeist und predigt die Rückkehr zu den natürlichen Grundlagen aller gesellschaftlichen Ordnung. Daß diese revolutionäre Gesinnung in empörten Worten vorzüglich gegen die Mängel und Unzulänglichkeiten der eigenen Nation anstürmt, entspricht ganz dem Geiste der Bewegung; Southey stand wie Coleridge mit seinen pantisokratischen Ideen der englischen Gesellschaft fremd und feindlich gegenüber und war rücksichtslos genug, sich zum Anwalt französischer Freiheitsideen gegenüber der Ländergier der britischen Eroberer zu machen. Inhaltlich umfaßt das Epos die Zeit von Johannas Berufung bis zur Königskrönung in Reims. Auf eine Verwendung der historischen Tatsachen kam es dabei dem Dichter wenig an, vielmehr tritt der Gang der Geschehnisse ganz zurück gegenüber weitläufigen Gesprächen und Schilderungen, die Southeys Ideen von Volk und Freiheit oft mit außerordentlicher Schärfe ausdrücken. In zornigen Gefühlsausbrüchen eifert er gegen die englische Eroberungslust, die gegen alle Gesetze der Natur ein großes Volk seiner Unabhängigkeit beraubt, unzählige Menschen mordet und aus blühenden Gefilden Wüsten und Einöden macht. Man hat dabei oft den Eindruck, als suche der Dichter nach noch stärkeren Ausdrücken, um seinen Landsleuten die flammenden Anklagen wegen der unmenschlichen Grausamkeit der Schlachten, der Schonungslosigkeit der Kriegführung und der Naturwidrigkeit ihrer Feldzüge ins Gesicht zu schleudern. Zu dem Gericht über die englische Ländergier gesellt sich der Haß gegen jegliches Königtum. Ein Volk ist noch nicht frei, wenn es sich nur der Tyrannei fremder Gewalthaber entledigt, ebenso unerträglich ist die Knechtung durch die eigenen Herrscher. So zeichnet Southey die Charaktere von Heinrich V. und Karl VII. in gleich lichtloser Dunkelheit. Der englische König ist der große Massenschlächter von Azincourt, der das letzte schreckliche Glied einer langen Reihe von murderers of mankind bildet, Karl aber, der weichlich in den Armen seiner Agnes Sorel liegt und Schlachten aufschieben will, um Troubadouren zuhören zu können, ist als Karikatur eines Königs geeignet genug, den Abscheu des Dichters zu erregen. Southey ist dabei kein Spötter wie Voltaire, sondern er ist ein Hasser. Mehr als einmal glaubt man, Proklamationen der französischen Revolutionäre aus seinen Worten heraushören zu können.

Johanna ist in dem Werke die nationale Heldin und Befreierin ihres Volkes. Sie entstammt dem gesunden Boden freien Bauerntums und bleibt als Kind der Natur das ganze Epos hindurch selbst ein Stück kernigen Bauerntums. Eine vor ihrer Berufung erwachte Liebe zu einem jüngeren Landsmanne geht auch durch ihre Erhebung zu hoher

Sendung und durch die Wirren des Krieges nicht unter, sie bleibt Verwandten und Freunden immer nahe, wie ein Fremdling bewegt sie sich in den Kreisen des entarteten Hofes. Aber sie wird die Erfüllung der sehnsüchtigen Hoffnung eines ganzen Volkes, indem sie die natürliche Ordnung wiederherstellt: aus dem Boden gesunden Volkstums erwächst die Kraft, fremder Tyrannei ein Halt zu bieten und die Verderbtheit im eigenen Lande zu überwinden. Johanna ist darum für Southey weit weniger die Heerführerin des Königs als des Volkes. Der rohen Barbarei der Zeit stellt sie hohe sittliche Forderungen entgegen: sie vertritt die Würde der menschlichen Natur gegenüber grausamen Kriegsmethoden, indem sie das Leben der Gefangenen beschützt; sie predigt die Ehrfurcht vor den Toten, sie versucht auch, sich mit den Engländern friedlich auseinanderzusetzen, ehe sie zu den blutigen Mitteln des Kampfes greift. Johanna ist damit ein Kind nach dem Herzen des Dichters und die Verkünderin seiner humanitären Ideen.

Das Epos wirkt wie die donnernde Predigt eines fanatischen Weltverbesserers und ist eindrucksvoll als Bekenntnis einer um neue Lebensformen sich bemühenden Zeit. Ein leidenschaftlicher Kampfwille durchzittert das ganze Werk, in dem ein ungebändigtes Lebensgefühl sich ausspricht. Das Epos fand großen Beifall, die Zeit war für die Ideen längst empfänglich und nahm die Dichtung trotz ihrer scharf antienglischen Tendenz dankbar auf. Man darf dabei freilich nicht verkennen, daß die „Joan of Arc" im ganzen kein Meisterwerk ist. Die Sprache der Dichtung zeigt große Härten und hat auch durch unermüdliches Feilen und Glätten der Verse kaum einen anderen Klang erhalten. Coleridge nahm sich des Werkes an und fügte sogar im 2. Gesang einen großen, später unter dem Titel „The Destiny of Nations" in seine eigenen Werke aufgenommenen Abschnitt ein, aber der Meister konnte der Dichtung seines Freundes kein wesentlich anderes Aussehen geben. Man hat den Fehler in der Verwendung des romantischen Blankverses gesehen, der für ein so langes Gedicht ungeeignet ist und nur von Verskünstlern wie Milton und Tennyson mit Erfolg verwendet wurde. Southey selbst hat sich später über seine Frühwerke sehr zurückhaltend ausgesprochen und auch die revolutionäre Gesinnung seiner Jugend nicht mehr gebilligt. Er war im Grunde auch weniger ein Dichter als ein Gelehrter. Seine Gelehrsamkeit schimmert im Epos immer wieder störend durch und raubt dem Werke häufig den poetischen Reiz. In der Vorrede beeilt er sich, seinen Lesern vorzutragen, daß er keineswegs an die göttliche Berufung Johannas glaube — ein Rest aufklärerischer Enge —, und in einer Fülle von Anmerkungen gibt er zu allen wichtigen Stellen der Dichtung Belege und Quellen an. Im Epos selbst aber braucht er einen ganzen Apparat mythischer Helden, die ihm ständig zum Vergleich dienen müssen. Alle

diese Schwächen hatten zur Folge, daß das Werk heute in der Literatur nur noch eine geringe Rolle spielt.

Literatur: *The Life and Correspondence of Robert Southey, edited by Charles Luthbert Southey*, Band I., London 1849. *Chamber's Cyclopaedia of English Literature*, Band XI, Cambridge 1907. A. Brandl, *Samuel Taylor Coleridge und die englische Romantik*, Straßburg 1886. P. Th. Mitschke, *Über Southey's Joan of Arc*, in: Englische Studien, Band 17, S. 73ff.)

Als Schiller seine romantische „Jungfrau von Orleans" schuf, hatte die Heldin bereits ein mannigfach wechselndes Geschick in der Dichtung erfahren, aber man kann doch nicht sagen, daß ihre Gestalt in der Literatur der vergangenen Zeit irgendeinmal in überragender Größe erschienen wäre. Trotz der zahlreichen Versuche, ihr Leben dichterisch zu gestalten, war doch nicht ein einziges Werk gelungen, das der Jungfrau eine dauernde Stellung in der Literatur hätte sichern können. Im Gegenteil: Schiller fand ihr Andenken geschändet durch Voltaires schamlose Travestie, die trotz des Epos Southeys ungehemmt weiter wirkte und für die Folge die heilige Kämpferin von ernster dichterischer Behandlung auszuschließen schien. Da stellte Schiller ihr Bild in neuer Verklärung vor die Augen der Welt, indem er ihr Leben zu einem großen Menschenschicksal gestaltete.

Schiller begegnete der Gestalt der Jeanne d'Arc schon in den „Merkwürdigen Rechtsfällen" Pitavals (1795) und studierte darauf ihre Geschichte in einer ganzen Reihe von Darstellungen, von denen das verdienstvolle Werk De l'Averdys (1795) die wichtigste wurde. Die französische Heldin hat ihn in außerordentlichem Maße gefesselt; wenige Tage nach dem Abschluß der „Maria Stuart" begann er, sich mit ganzer Hingabe und der Hilfe reicher Quellenmittel dem neuen Stoffe zu widmen; aus seinen Briefen wissen wir, daß er kein Drama mit einer solchen inneren Teilnahme geschrieben hat wie seine „Jungfrau von Orleans".

Man wird dabei dem Werke nicht gerecht, wenn man es nur als eine Ehrenrettung der Jeanne d'Arc gegenüber der Schmähung durch Voltaire betrachtet. Wohl nahm er die Heldin in seinem Gedicht „Das Mädchen von Orleans" in flammenden Worten gegen die Entehrung durch den französischen Spötter in Schutz und stellte darin in scharfer Wendung der wüsten Parodie seine große Tragödie entgegen. Aber Voltaire hatte durch die ehrfurchtslose Verspottung des Göttlichen eine Karikatur der ganzen Weltordnung gezeichnet und „das edle Bild der Menschheit" in den Staub gezogen. Mit seiner Tragödie wollte Schiller darum nicht so sehr die Jungfrau selbst in Schutz nehmen als vielmehr seine idealistische Weltanschauung gegen frivolen Spott und sittliche Zuchtlosigkeit verteidigen. (Vgl. das Büchlein „Schillers Dramen" von

E. Heusermann, dessen meisterliche Darstellung für die folgende Behandlung in allen Punkten vorbildlich geworden ist.)

Diese Weltanschauung hatte sich der Dichter in der Auseinandersetzung mit Kant erobert. Kein Erlebnis ist für Schiller von so bestimmender Bedeutung geworden wie die Begegnung mit der Ethik des Königsberger Philosophen. Sein eigenes großes Problem, die Frage nach dem Verhältnis von Sinnlichkeit und Sittlichkeit, sah er durch ihn der Lösung entgegengeführt; dem Grundbedürfnis seiner Natur entsprach es, die erhabenen Forderungen des Sittengesetzes der Erweichung durch eine eudämonistische Moral entzogen zu sehen. Aber so scharf er sich gegen die grundsatzlose Unmoral der Zeit wandte, so wenig konnte er sich doch mit den letzten Folgerungen der „Praktischen Vernunft" befreunden. Kants Moralphilosophie hatte in rigoristischer Überspannung des Pflichtbegriffes als Prinzips des sittlichen Handelns die bloße Achtung vor dem Gesetze gefordert und damit den Handlungen der sinnlichen Natur jegliche ethische Bedeutung abgesprochen; er trieb damit einen Keil in die Natur des Menschen, der ihr die Einheit und Geschlossenheit nahm und sie bei jeder Handlung vor eine neue Entscheidung zwischen Gut und Bös stellte. Schiller aber hatte das Idealbild des ästhetischen Menschen vor Augen, „wo Sinnlichkeit und Vernunft, Pflicht und Neigung harmonieren". Als höchstes Ziel menschlicher Entwicklung galt ihm die „schöne Seele", die zwischen Sollen und Wollen einen Gegensatz nicht mehr kennt. „Der Mensch d a r f nicht nur, sondern s o l l Lust und Pflicht in Verbindung bringen; er soll seiner Vernunft mit Freuden gehorchen. Nicht um sie wie eine Last abzuwerfen oder wie eine grobe Hülle von sich abzustreifen, nein, um sie aufs innigste mit seinem höheren Selbst zu vereinbaren, ist seiner reinen Geistesnatur eine sinnliche beigesellt." — Diese Gedanken seiner ersten bedeutenden philosophischen Schrift werden in den folgenden Abhandlungen weitergeführt und zum Teil umgebildet. Die Harmonie von Vernunft und Sinnlichkeit bleibt ihm das Höchste, aber stärker als vorher betont Schiller, wohl unter dem unmittelbaren Einfluß seines Briefwechsels mit Kant, daß die Einheit von Natur und Gesetz eine Aufgabe ist; sittliche Vollkommenheit ist nicht naturhaft gegeben, sondern muß erstritten werden. Nicht die naive Übereinstimmung von Sinnlichkeit und Sittlichkeit, sondern die in Kampf und in freier Entscheidung errungene Harmonie von Natur und Gesetz beweist den Adel der Persönlichkeit. „Der ununterbrochen glückliche Mensch sieht . . . die Pflichten nie von Angesicht, weil seine gesetzmäßigen und geordneten Neigungen das Gebot der Vernunft immer anticipieren und keine Versuchung zum Bruch des Gesetzes das Gesetz bei ihm in Erinnerung bringt. Einzig durch den Schönheitssinn . . . regiert, wird er zu Grabe gehen, ohne die Würde seiner Bestimmung zu erfahren."

Dem in der harmonischen Schönheit seines Wesens unberührten Naturkinde stellt er damit den ringenden Geist gegenüber, der durch die Widerstände seiner Natur hindurch sich selbst erst sittlich erobern muß. Die heroische Erfüllung des Sittengesetzes gilt dem Dichter jetzt mehr als der blinde Gehorsam gegen das göttliche Gebot. Erst in jenen Menschen, die nach Kampf und Not ihre ganze Natur in den Dienst einer höheren Weltordnung stellen und die Herrschaft der Vernunft gegen alle Anfechtungen der Sinnlichkeit behaupten, erkannte er die Erfüllung seines höchsten Ideals.

Schiller glaubte, in der Jungfrau von Orleans eine Gestalt zu sehen, die sein Ideal aufnehmen könnte. In Johannas ungebrochener Natur, die mit so selbstverständlicher Hingabe die Forderungen eines an sie gerichteten göttlichen Befehles vertrat und ohne seelische Hemmungen den Geboten ihrer Stimmen nachzukommen suchte, erkannte er den Urzustand einer friedlichen Harmonie beider Mächte; Sinnlichkeit und Sittlichkeit, Natur und Gesetz zielen in dieselbe Richtung. Aber diese Übereinstimmung ist naturhaft gegeben, nicht durch schwere Kämpfe errungen; sie ist ein Geschenk der Gnade, aber sie stellt nicht die Erfüllung eines sittlichen Ideals dar. Sollte das Leben der Jungfrau vorbildlich sein, so durfte sie der Not seelischer Entscheidung nicht entgehen: aus der kindlichen Harmonie ihres Wesens mußte Johanna zu dem Erlebnis des Konfliktes zwischen Pflicht und Neigung erwachen und in diesem Zwiespalt durch die freie Entscheidung für das Gesetz des Sollens zu einer wahrhaft sittlichen Persönlichkeit reifen.

Um das Leben der Jungfrau von Orleans in diese ideelle Linie einzufügen und es zugleich mit dramatischer Kraft zu erfüllen, sah sich Schiller zu erheblichen Abweichungen von der geschichtlichen Wahrheit gezwungen. Der Dichter macht ihre Sendung abhängig von der Erfüllung des Sittengesetzes, indem er dessen ganze Wucht für Johanna in dem Verbote der irdischen Liebe zusammenfaßt, und gewinnt dadurch zu seiner Handlung einen Ausgangspunkt, in dem die tragischen Elemente bereits enthalten sind. Er führt darauf seine Heldin den Schicksalsweg aller Menschen: er läßt sie plötzlich wie aus einem tiefen Schlafe zum Bewußtsein ihrer menschlichen Natur erwachen und zwingt sie zu einer Entscheidung zwischen Gut und Bös. Dramatische Wucht aber erhält die Handlung dadurch, daß Johanna bei der entscheidenden Begegnung mit den Forderungen des Gesetzes die Kraft der Sinnlichkeit gegenüber der sittlichen Verpflichtung nicht nur *fühlt*, sondern den Ansprüchen der Natur völlig *erliegt*; der Riß durch ihr Wesen klafft hinunter bis in die Untiefen der Sünde, durch eine sittliche Verschuldung zerstört sie das Ideal in ihrer Brust und büßt zugleich die göttliche Kraft zu ihrer geheimnisvollen Sendung ein. In dieser seelischen Bedrängnis

aber ringt sich Schillers Johanna in tragischer Sühne und in schmerzlichen inneren Kämpfen zur Höhe des Ideals durch, gegen alle Widerstände der sinnlichen Natur nimmt sie in siegreicher Selbstüberwindung das göttliche Gesetz in ihren Willen auf. Indem sie sich aber die Harmonie ihres Wesens erkämpft, gewinnt sie auch die Wunderkraft der Begnadung zurück, mit der sie ihre Mission zu Ende führen kann.

Wie Johanna, so sind auch die übrigen Hauptfiguren des Dramas durch die Grundidee bestimmt. In dem Dauphin zeichnet Schiller eine Gestalt, die sich jenseits der harten Wirklichkeit eine Welt des Scheins mit ihren eigenen Gesetzen aufbaut und in einem erträumten Reich der Schönheit sich vor den herben Forderungen der Wirklichkeit verbirgt. Agnes Sorel ist die „schöne Seele", die ohne innere Hemmungen in der Anmut ihres Wesens den Forderungen des Guten entspricht. Dunois aber steht diesem zartbesaiteten Paare mit der trotzigen Kraft des Kämpfers gegenüber, der ohne Verständnis für die Seelenkultur des Hofes in loderndem Feuer zur Befreiung des Landes aufruft. — Von der Seite der Engländer treten der Jungfrau die Gestalten Talbots und der Königin Isabeau entgegen. In Talbot herrscht der zügellose Verstand, in Isabeau ungebändigte Sinnlichkeit; die Grundkräfte der menschlichen Natur haben sich in diesen Figuren ihrer Schranken entledigt und von aller Bindung losgesagt. Die beiden dunklen Gestalten werden damit die mächtigsten Gegenspieler der Jungfrau; in ihnen entfesseln sich jene Kräfte zu schrankenloser Herrschaft, die auch in Johanna lebendig werden. Aber während Talbot in Verzweiflung stirbt und Isabeau in diabolischer Besessenheit immer mehr ihr menschliches Antlitz verliert, schließen sich in Johanna die Kräfte der Natur und des Geistes zu einer höheren harmonischen Einheit zusammen.

Der Aufbau des Orleansdramas ist ganz nach Maßgabe der zugrunde liegenden Idee erfolgt. Das philosophische Leitmotiv bestimmt den Ablauf der Ereignisse. Die geschichtliche Begebenheit wird umgeformt zu einer von Ideen geleiteten und nach Maßgabe von Ideen fortschreitenden Handlung. Innere Schwierigkeiten bot der Aufbau des Dramas in reichem Maße dadurch, daß der Weg von der kindlichen Harmonie zum seelischen Konflikt ein Sprung ist, der eine Entwicklung nicht zuläßt. So ist es vor allem in den drei ersten Akten bis zur Katastrophe nicht möglich, die Handlung mit steigender Wucht Szene auf Szene in einheitlicher Linie dem Höhepunkt entgegenzuführen. Das Grundthema wird daher oft unterbrochen und erst nach langen Zwischenräumen einen Schritt weitergeführt und die Pause jedesmal benutzt, um einen Gedanken auszuführen, der wie ein Nebenmotiv in der großen Ideenkomposition wirkt.

Der Prolog führt in das ländliche Idyll von Johannas Heimat.

Fest verwurzelt mit der mütterlichen Erde und unberührt von der Kultur gedeiht ein kerniges Geschlecht, das den ursprünglichen Zustand naiven Volkstums bewahrt hat und sich instinktiv gegen die Gefahren einer höheren Geistigkeit abschließt, indem es die Grenzen seiner Art und seiner Aufgaben nicht überschreitet. Das Toben des fernen Krieges findet in diesen Tälern nur einen schwachen Widerhall, schäferliches Liebesglück erhöht vielmehr die natürliche Harmonie zu paradiesischer Seligkeit.

In diesem bäuerlichen Kreise ist Johanna in der gleichen Schlichtheit der Gesinnung und der Geschlossenheit des Wesens aufgewachsen. Nun aber ist sie vom Geiste Gottes ergriffen und mit einer großen Aufgabe betraut worden. Den Gedankenkreisen der Ihren entrückt, sieht die Jungfrau eine erhabene Mission vor Augen, die sie in blindem Gehorsam gegen das göttliche Gebot auf sich nimmt. In gewaltiger Ekstase, die in ihrer seherischen Gewalt Verwandte und Freunde mit Grausen erfüllt, verkündet Johanna ihre Sendung und wird durch die Kraft göttlicher Inspiration zu Worten flammender Kriegsbegeisterung hingerissen. Von einer geheimnisvollen Macht getrieben, verläßt sie die Stätten ihrer Kindheit und stürzt sich in das Gewühl eines Krieges, durch den sie Frankreich von fremder Knechtschaft befreien soll.

Aus diesen vorbereitenden Szenen des Prologs führt der Eingang des ersten Aktes auf die Höhe weltgeschichtlicher Ereignisse. Eine glänzend aufgebaute Szenenfolge schildert die wachsende Not: Orleans ist in äußerster Bedrängnis, die schottischen Völker drohen mit dem Abfall, alle Geldquellen sind erschöpft. Karl aber lebt in einer anderen Welt; während Frankreich verblutet, ist er „umringt von Gaukelspielern und Troubadours“ und gibt „der Sorel galante Feste“. Eine Hiobspost jagt die andere, schon ist der Dauphin bereit, ganz Frankreich bis zur Loire aufzugeben: da dringt die Nachricht von dem wunderbaren Siege einer Jungfrau in die Szene; ein Ritter berichtet den Verlauf der glorreichen Schlacht, und während er spricht, kündigen Glockenklang und Jubelrufe die Befreierin an. Johanna tritt auf in dem strahlenden Glanze ihrer Erscheinung, ihr Antlitz trägt die Züge einer Heiligen, aus ihren Worten sprechen die Eingebungen des Himmels. Und wie eben Heer und Volk, so reißt sie jetzt durch den Zauber ihres Wesens und ihrer Sprache den ganzen Hof zu flammender Begeisterung hin. Für alle ist sie die Gottgesandte, in gläubiger Verehrung und froher Siegeszuversicht beugt sich vor ihr als Führerin die erlauchte Schar. In einer großen, theatralisch wirksamen Massenszene sehen wir die Jungfrau an der Spitze ihres Heeres in heiliger Kreuzzugsbegeisterung der bedrängten Stadt Orleans zu Hilfe eilen. Ein Akt voll drängender Bewegung, voll großer Bilder und dramatischer Kraft!

Der zweite Akt führt in das feindliche Lager; Orleans ist bereits entsetzt, das englische Heer geschlagen. Die Niederlage hat den Streit der Führer um die Verantwortung an dem unglücklichen Ausgang des Kampfes im Gefolge, und nur mit Mühe wird der ausbrechende Hader zwischen dem Herzog von Burgund und den englischen Generalen durch die Vermittlung der diabolischen Isabeau noch einmal eingedämmt. — Damit gerät die Handlung zum ersten Male ins Stocken, das Grundmotiv wird verlassen und in einer an sich unbedeutenden Handlung Johannas Gegenspielerin, die Königin Isabeau, mit ihrer ungebändigten Natur in ein grelles Licht gestellt. Leidenschaftliche Sinnenlust und fanatischer Haß machen dieses Weib zu einer „Furie“, die allen Gesetzen der Natur zuwider gegen ihr eigenes Geschlecht wütet und wie in teuflischer Besessenheit die niederglimmenden Feuer der Kriegsbegeisterung zu neuen Flammen aufschürt. Die unheimliche Stimmung dieser Auftritte wird zerrissen durch das Siegesgeschrei eindringender Franzosen: plötzlich steht die Jungfrau mitten im Lager und erfüllt durch ihr Erscheinen die feindlichen Scharen mit lähmendem Entsetzen.

In diesem siegreichen Verfolgungskampfe hat nun Johanna ein erstes bedeutsames Erlebnis: die Begegnung mit Montgomery. In besinnungslosem Wüten tötet sie als blindes Werkzeug eines überirdischen Willens erbarmungslos ein blühendes Menschenleben, aber zum ersten Male erbebt ihre innere Natur vor der Schneide des Schwertes und dem Blute eines Toten. Sie erschaudert vor sich selbst und vor der dunklen Macht, die sie zu den grausigen Taten zwingt: halb unbewußt beginnt ihr eine leise Ahnung aufzudämmern, daß ein fremdes Gesetz in ihrer Seele wohnt, dem ihre ganze Natur unterworfen ist. Der Geist der antiken Schicksalstragödie lastet über dieser Szene, schon äußerlich ist sie durch die Trimeterform aus dem Rahmen der Handlung herausgehoben. — Aus diesem Erstaunen über das eigene Wesen reißt der Kampfruf des Herzogs von Burgund die Jungfrau heraus. Jetzt aber wird die unversöhnliche Gottesstreiterin der Montgomery-Szene zur milden Friedensstifterin, die in hinreißender Beredsamkeit das Herz des Feindes zur Versöhnung mit dem Brudervolke stimmt. Wieder regt sich unter dem Panzerhemde die weibliche Natur: in einer mächtigen Gefühlsbewegung wird Johanna von dem beglückenden Bewußtsein ihrer friedenstiftenden Liebestat ergriffen, mit „ausgebreiteten Armen“ und „leidenschaftlichem Ungestüm“ begrüßt sie den neugewonnenen Freund.

Der dritte Akt bringt die seelische Katastrophe, aber nur langsam bewegt sich die Handlung auf sie zu. Das Grundthema wird wiederum in einer Reihe von Szenen verlassen: Dunois und La Hire gestehen sich ihre Liebe zu Johanna, der Herzog von Burgund huldigt dem Dauphin als seinem Herrn und versöhnt sich mit Du Chatel, dem Mörder seines

Vaters. Der Sturz Johannas aus der Höhe ihrer Auserwähltheit aber wird dadurch eindrucksvoll vorbereitet, daß sich die Jungfrau noch einmal in der ganzen Kraft ihrer Begnadung zeigt. Sie erscheint, „als Priesterin geschmückt", in dem strahlenden Glanze verklärter Schönheit, aus erleuchteter Seele verkündet sie göttliche Offenbarungen, und wie unter dem Feenbaume der Heimat und in der großen Hofszene des ersten Aktes spricht sie die Sprache der Himmlischen. Der König ehrt die Retterin des Landes, indem er sie in den Adelsstand aufnimmt und den Größten seines Reiches gleichstellt. Aber in peinlicher Überraschung sieht sich die Jungfrau sodann durch die Werbung Dunois' und La Hires zum Gegenstand menschlicher Leidenschaft gemacht, der sie zuerst mit sanfter, dann mit entschiedener Ablehnung begegnet. Die Meldung, daß der Feind zum Angriff übergegangen sei, bricht die Handlung plötzlich ab.

Mit der nun folgenden Talbot-Szene behandelt der Dichter wieder ein Nebenmotiv, das ähnlich wie die Isabeau-Szene des zweiten Aktes durch die Grundkomposition bestimmt ist. Ohne Verständnis für die geheimnisvollen Kräfte des natürlichen und übernatürlichen Lebens, glaubt sich der große Feldherr von einer Betrügerin besiegt, die der Aberwitz seines Heeres zur Abgesandten einer anderen Welt mache. In ingrimmiger Verzweiflung verflucht er die wahnbesessene Menschheit, in der die Dummheit siegt und der Vernunft den Untergang bereitet. Zu dämonischer Größe reckt sich dieser Geist auf, aber es ist doch nur die dämonische Größe eines verirrten Verstandes, der nicht erkennt, daß über den Gesetzen der Vernunft noch die Kraft weltüberwindender Gläubigkeit steht.

In derselben Schlacht, die Talbot die tödliche Verwundung bringt, erfüllt sich nun auch Johannas Geschick. Die gespenstische Erscheinung des schwarzen Ritters, der sie vor weiteren Kriegstaten warnt, bereitet auf kommendes Unheil vor. Im Kampfe mit Lionel bricht ihr Verhängnis herein: als sie dem Besiegten in das schöne Antlitz schaut, nimmt ihr ein überwältigendes Liebesgefühl die Waffen aus den Händen; einen Augenblick sieht sie den jungen Krieger mit Entzücken an, aber gleich darauf wird sie voll Entsetzen inne, daß sie ihr Gelübde gebrochen hat. Die Sinnlichkeit hat den Geist überwältigt, die Natur dem Gesetze den Gehorsam versagt; eben noch dem Geiste Gottes verbunden, sieht sich Johanna jetzt dem Irdischen verfallen. In dieser furchtbaren Erkenntnis fühlt sie die ganze Welt um sich herum versinken: ohnmächtig stürzt sie in die Arme ihrer Feinde.

An dieser Stelle wird nun in voller Deutlichkeit offenbar, welche unausweichlichen Schwierigkeiten die dramatische Gestaltung des Konfliktes zwischen der sinnlichen und der geistigen Natur im Wesen der

Jungfrau von Orleans mit sich bringen mußte. Der Sinn der Idee war durch die dramatische Handlung erst dann erfüllt, wenn Johanna ohne eigentliche psychologische Entwicklung durch ein plötzliches Erlebnis die Harmonie ihrer Seele verlor und sich durch einen Zwiespalt in ihrer Brust mitten in den Erdenkampf zwischen Gut und Bös gestellt sah. Es ist dabei an sich völlig gleichgültig, ob diese auftretende Harmonie durch eine bloße sinnliche Neigung oder durch eine tiefe sittliche Verschuldung hervorgerufen wird. So sehr nun die dramatische Handlung durch den plötzlichen Sturz der Jungfrau von der Himmelshöhe der göttlichen Gnade in das Chaos der Sünde an dramatischer Wucht zu gewinnen scheint, so wenig läßt sich doch dieser furchtbare Schritt dramatisch wirksam darstellen.

Der Dichter suchte den Schwierigkeiten der dramatischen Gestaltung zu entgehen, indem er durch einige Szenen die geschlossene Natur der Jungfrau einer inneren Erweichung aussetzt. Schon in der Montgomery-Szene des zweiten Aktes bemüht er sich, seine Heldin in einen leisen, unbewußten Gegensatz zu ihrer Aufgabe zu bringen, in der Versöhnungsszene enthüllt er die seelenvolle Lieblichkeit ihres Wesens, und die Katastrophe selbst leitet er durch die Werbungsszene ein, in der die Jungfrau die Ansprüche ihrer Natur dunkel fühlt und sich durch eine böse Ahnung zu geheimer Angst treiben läßt. Aber diese Erlebnisse berühren das Wesen der Heldin doch nur wenig und bilden keineswegs eine Kette, deren letztes Glied notwendig eine Katastrophe sein muß. Die Einführung der rätselhaften Gestalt des schwarzen Ritters unmittelbar vor der Lionel-Szene zeigt, zu welch künstlichen Mitteln der Dichter greifen mußte, um den Mangel an innerer Motivierung des unheilvollen Ereignisses auszugleichen.

So ist es kein Wunder, daß die Katastrophe am Zuschauer im ganzen ohne große Wirkung vorübergeht. Aber die Grundidee gab dem Dichter keine Möglichkeit, an dieser Stelle einer inneren Schwäche des Dramas auszuweichen. Psychologisch ist die Lionel-Szene schwer zu verstehen, nur die Idee der Handlung weist der seelischen Katastrophe mit innerer Folgerichtigkeit diesen Platz im Gesamtrahmen der Tragödie an.

Im vierten Akte ist nun Johanna auf der Höhe äußerer Erfolge, aber innerlich vernichtet im Bewußtsein ihrer tiefen Schuld. Umgeben von Siegesjubel und Freudenklängen, leidet die Einsame, die doch „all dies Herrliche vollendet", ohne Teilnahme an dem allgemeinen Glücke unter der fürchterlich drückenden Last des Gewissens. Sie martert sich mit peinigenden Vorwürfen und klagt sich in aufschreiendem Entsetzen ihres Vergehens an. Wohl weiß sie, daß die ungeheure Forderung des Himmels über ihre Kraft ging, aber keine Überlegung und kein

Hadern kann das schwere Schuldbewußtsein von ihr nehmen. Um so härter empfindet sie ihre seelische Bedrängnis, als sie bei ihrer inneren Zerrüttung in den Augen von Hof und Volk weiterhin die Gottgesandte bleibt. Schon die Begegnung mit Agnes Sorel, die im Überschwange des Gefühls vor ihr niederkniet, um in der Jungfrau den Allerhöchsten selbst anzubeten, wird zu einer Marterszene für die Unglückliche. Schaudernd bebt sie vor der heiligen Fahne zurück, die sie im Krönungszuge tragen soll, und vor dem Bilde der Himmelskönigin droht sie alle Fassung zu verlieren. Der Krönungszug wird ihr zum Martyrium, aus den Orgelklängen glaubt sie die dröhnende Stimme des Allmächtigen zu hören, und wie von Geistern gehetzt, flieht sie aus dem Dome. Mit einer ungeheuren dramatischen Wucht brechen dann die Unwetter des Verhängnisses über die Unglückliche herein. In demselben Augenblicke, in dem Johanna von dem Jubel des befreiten Volkes begrüßt wird und die Verehrung einer Heiligen empfangen soll, trifft sie die schreckliche Beschuldigung des eigenen Vaters. Der Himmel scheint die furchtbare Anklage zu bestätigen, und von Entsetzen gejagt, flieht das Volk aus der Nähe der vermeintlichen Hexe. In wenigen Minuten ist Johanna von allen verlassen, nur der treue Raimond, der vor ihrer Berufung vergeblich um sie geworben hat, tritt ihr schützend zur Seite.

In diesem furchtbaren Zusammenbruch ihrer äußeren Herrlichkeit aber beginnt sich bereits die seelische Wandlung zu vollziehen, die später zur völligen inneren Einigung der Heldin führt. Mit ungeheurer Selbstüberwindung bezwingt sie die sinnliche Natur, indem sie die Anklage des Vaters als Buße für ihre wirkliche Schuld schweigend auf sich nimmt; in dem Augenblicke, wo die Menge vor der Verfluchten weicht, hat sie den entscheidenden Sieg bereits errungen.

Die Aufgabe des fünften Aktes ist es nun, die Heldin unter schweren Prüfungen langsam der inneren Harmonie entgegenzuführen und sie mit ihrem Volke zu versöhnen. In Drangsalen und Versuchungen muß sich ihre Natur bewähren, bis sie frei von allen Hemmungen sich mit dem Ideale einig weiß. Wir sehen die Jungfrau im Geheul des Sturmes durch die Wälder irren, von den Elendesten des Volkes gemieden und von dem einzigen treuen Freund verkannt. Ihre Gefangennahme durch die Königin Isabeau nimmt sie als Fügung des Schicksals ohne ein Wort der Klage geduldig hin. Noch einmal regt sich ihre ganze Natur mit elementarer Gewalt, als sie Lionel ausgeliefert werden soll. Aber in diesem letzten schweren Kampfe mit den Kräften ihrer Sinnlichkeit erringt sie auch den endgültigen Sieg. Groß und erhaben tritt sie dem Versucher entgegen, keine Lockung kann mehr die Harmonie ihrer Seele stören. Und als sie in ungeheuer bewegter Handlung die Bedrängnis des französischen Heeres vernimmt, gewinnt sie durch ein himmelstürmen-

des Gebet auch die Kraft zu ihrer Sendung zurück: sie zerreißt ihre Ketten — ein Symbol ihrer inneren Befreiung — und eilt den kämpfenden Freunden zu Hilfe. Mit dem Siege über die Engländer ist auch ihre äußere Aufgabe beendet; innerlich erlöst, strebt ihre Seele jenem Lande zu, wo alle Erdensehnsucht ihre Erfüllung findet.

Schiller hat sein Werk eine „romantische Tragödie" genannt und damit den Geist seiner Dichtung gekennzeichnet. Als das Wesen des romantischen Dichters erkennt er in seiner großen philosophischen Abhandlung „Über naive und sentimentalische Dichtung" das Suchen nach der Natur und das Verlangen nach einem letzten harmonischen Zusammenschluß aller Kräfte des Menschen. Aber da diese Einheit in unserem Leben nie ganz erreicht wird, muß er die Wirklichkeit zum Ideal erheben und die Menschheit in jener höchsten Vollendung darstellen, zu der sich die ganze Welt in einem ungeheuren Bildungsprozeß langsam hinbewegt. Aus der innersten Sehnsucht des Dichters, der an die Erfüllung seines großen Wunsches in einem Reiche jenseits unserer Erfahrung glaubte, ist die „Jungfrau von Orleans geboren." Aus den tobenden Unwettern des Lebens führt die Tragödie zu den Höhen göttlichen Lichtes, die Kämpfe und Bedrängnisse lösen sich auf in Jubel und Siegesfreude wie die Dissonanzen einer Beethovenschen Symphonie. Es ist von tiefer Bedeutung, daß Schiller zuletzt die Welt des katholischen Geheimnisses zu Hilfe holt, denn seine innerste Sehnsucht berührte sich mit jenem Glauben, der dem Sieger am Ende seines Lebens den Himmel selber offen zeigt.

Bei dem gewaltigen ideellen Gefüge der Dichtung ist es im Grunde ein müßiges Beginnen, auf innere Mängel hinzuweisen. Wer das Werk mit den Augen des Realisten betrachtet oder rein psychologisch verstehen will, wird es schwerlich gerecht beurteilen. Ihm wird die Lionel-Szene ebenso unbegreiflich sein wie der verhängnisvolle Wahn des Vaters, der als Einziger in einem jubelnden und begeisterten Volke die Wunderkraft seiner Tochter für Hexenkunst hält und mit seiner Anklage ihren äußeren Zusammenbruch herbeiführt. Der Aufbau nach Maßgabe der Grundidee drängt oft genug ein konstruktives Element störend in den Vordergrund. In seiner Stilform ist das Werk so wenig aus einem Guß, daß man es nicht selten mit der antiken Tragödie auf eine Stufe gestellt (z. B. Hettner) oder Tassos Geist und Stilmittel als die wesentlichen Kräfte des Dramas betrachtet hat (Klemperer). Aber was dem Werke an realistischer und psychologischer Glaubwürdigkeit abgeht, ersetzt die Ausdruckskraft der ideellen Linien. Das große Erlebnis seiner Weltanschauung hat der Dichter in der Gestalt der Jungfrau von Orleans mit einer so hinreißenden Gewalt dramatisch zum Ausdruck gebracht, daß sich auch heute niemand der Kraft der Dichtung verschließen kann.

Als Schiller nach einer Aufführung seines Werkes in Leipzig das Theater verließ, entblößten sich vor dem bleichen Dichter die Häupter. Goethe bezeichnete in ehrfürchtiger Bewunderung die Tragödie als Schillers bestes Werk. Die Folgezeit hat das Drama nicht immer gleich hoch gewertet, wie sich auch das Verhältnis der nachkommenden Geschlechter zu dem Dichter wiederholt gewandelt hat. Und doch ist die „Jungfrau von Orleans" eine ganz überragende Komposition, die nach Gehalt und Gestalt ein lebendiger und tiefer Ausdruck von Schillers edler Geistigkeit ist. Die Grundidee aber, die in ihr dramatische Form gefunden hat, ist von ewiger Bedeutung.

Literatur: Alles Wesentliche spricht die knappe, aber ungemein gehaltreiche Darstellung von Heusermann in: *Schillers Dramen*, Leipzig 1915, aus. Ausführliche Behandlung erfährt das Drama durch sämtliche Schiller-Biographen; es seien genannt: Hermann Hettner, *Goethe und Schiller*, Braunschweig 1876; Ludwig Bellermann, *Schiller*, Leipzig 1901; Eugen Kühnemann, *Schiller*, München 1905; Karl Berger, *Schiller. Sein Leben und seine Werke*, München 1909; Fritz Strich, *Schillers Leben und Werk*. Ergänzungsband zu den Tempelklassikern. — Spezialabhandlungen: Heinrich Düntzer, *Schillers Jungfrau von O.*, Leipzig 1896; Heinrich Bulthaupt, *Dramaturgie des Schauspiels*, 1902, Bd. II; Ivan Quiquerez, *Quellenstudien zu Schillers Jungfrau von O.* Diss. Leipzig 1893; H. Schneeberger, *Das Urbild zu Schillers Jungfrau von O.* Festschrift für L. Urlichs, Würzburg 1880; R. Peppmüller, *Biblisches und Homerisches in Schillers Jungfrau von O.* In: Archiv für Literaturgeschichte, Leipzig 1882; Merian-Genast, *Schillers „Jungfrau von O." und Shaws „Heilige Johanna"*. In: Zeitschrift für Deutschkunde, 1926, Nr. 9. — Victor Klemperer, *Jeanne d'Arc als dichterische Gestalt*, in der Muncker-Festschrift „Die Ernte, Abhandlungen zur Literaturwissenschaft". Halle 1926. — Eine Einführung in Schillers Philosophie gibt Kühnemann: *Schiller. Philosophische Schriften und Gedichte (Auswahl). Zur Einführung in seine Weltanschauung. Mit ausführlicher Einleitung.* Leipzig 1910.

Man kann nicht sagen, daß Schillers „Jungfrau von Orleans" in Deutschland eine rühmliche Nachfolge gefunden habe. Mehrere geringere Talente fühlten sich unter dem mächtigen Eindruck der Dichtung versucht, eine Jeanne d'Arc nach eigener Intuition zu gestalten; das Ergebnis war entweder eine wenig bedeutende Leistung oder gar eine peinliche Farce. Es ist bemerkenswert, daß das Bestreben nach einer neuen Gestaltung des Stoffes meist aus einem Gefühle des Widerspruches zu Schiller heraus aufkeimte, dessen Mängel man im ganzen richtig erkannte. Aber wenn doch niemand die große Dichtung in den Schatten stellen konnte, so lag es daran, daß keiner der Epigonen die hohe Personalität und den dichterischen Genius dieses Mannes besaß; für die kritischen Mäkler Schillers gilt ein Wort Karl Muths, „daß selbst die Fehler eines Genius noch immer lehrreicher und für die Menschheit wirksamer sind als die Korrektheit aller Durchschnittsnaturen zusammen." Die innere Abhängigkeit von Schiller ist dabei offensichtlich, und eben dort, wo man sich gewaltsam von ihm frei machte, wurden Werke zu-

tage gefördert, deren komischer Ernst oft genug an das Groteske streift. Die gemeinsamen Kennzeichen aller dieser Dichtungen, die einer zweiten und zum Teil noch tieferen Schichtung unserer Literatur angehören, sind Fehler der Komposition und Mängel in der Erfassung der tragischen Idee. Die Verfasser beschränken sich unter dem Eindruck des wunderbaren Lebens und des gewaltsamen Todes der Jungfrau darauf, das Schicksal der Jungfrau unter sehr äußerlicher Anwendung Schillerscher Motive mit historischer Treue in dramatische Form zu kleiden, ohne eine tragische Idee zu entwickeln. Wo sich aber Ansätze oder Versuche dazu finden, sind sie fürchterlich mißglückt.

Am schätzenswertesten unter den Schiller nachahmenden Dramatikern ist der ganz dem Geiste der Romantik verhaftete Friedrich Gottlob Wetzel. Die biographischen Aufzeichnungen seines Freundes Z. Funk stellen den Dichter als eine aufrechte und sympathische Natur dar[1]). Als Redakteur des Bamberger Fränkischen Merkurs und als gewandter und vielseitig beschäftigter Autor stand er mitten im literarischen Leben seiner Zeit, möglich, daß ihm die „Nachtwachen des Bonaventura" zuzuschreiben sind[2]); seine Gedichte verraten eine beachtliche dichterische Begabung, die auch von seiner Zeit und manchen Führern in der Literatur bereitwillig anerkannt wurde. Heine und Jean Paul äußerten sich freundlich über seine Leistungen, Lichtenberg nennt ihn einen „Mann von Witz und Einbildungskraft", sein Drama „Jeanne d'Arc" fand selbst den Beifall Goethes.

Wetzel hat diese Tragödie mit großer Liebe und Begeisterung geschrieben. Die Idealgestalt in Schillers Drama erschien ihm zu unirdisch, sein Wunsch war, der Heldin eine tiefere menschliche Note zu geben. Das Werk, das er herausbrachte, war jedoch so wenig eine Meisterleistung, daß die Theaterleitungen wohl nicht nur mit dem Hinweis auf den übermächtigen Eindruck der Dichtung Schillers eine Aufführung ablehnten.

Zunächst treten die Mängel der Komposition augenfällig hervor. Schillers Drama imponiert durch die Zucht im Aufbau der Handlung, Wetzel schreibt ein wortreiches und formloses Handlungsungetüm. Schier endlos ziehen sich die Akte und Szenen durch tausend Kleinigkeiten und belanglose Episoden hin. Ein enger, pedantischer Geist, der nicht die Kraft zur Zusammenfassung des Wesentlichen und Kernhaften der dramatischen Fabel besitzt, spricht sich in dieser Weitläufigkeit aus. Wie markant und eindrucksvoll ist bei Schiller die Eingangsszene des

---

1) Z. Funck, *Friedrich Gottlob Wetzel.* In: *Aus dem Leben zweier Dichter.* Leipzig 1836.

2) Franz Schultz, Der Verfasser der Nachtwachen von Bonaventura. Untersuchungen zur deutschen Romantik. Berlin 1909.

ersten Aktes, in der der Dichter mit ein paar scharfen Strichen das Bild der Verzweiflung und Ohnmacht von Land und Hof zeigt! Wetzel füllt den ganzen ersten Akt mit Handlungen und Gesprächen, um dem Leser eine Vorstellung von der Not des Volkes zu vermitteln, dann erst (II, 1) folgt die langausgedehnte Hofszene, die genau nach Schiller ohne dessen wuchtige Eindringlichkeit gestaltet ist. Die Johanna Schillers erweckt durch die Erhabenheit ihrer Erscheinung und durch wenige Wunder den unbedingten Glauben an die Göttlichkeit ihrer Sendung. Bei Wetzel streitet sich der König trotz des Wunders seiner Entdeckung und eines Empfehlungsschreibens (!) des Ritters Baudricourt von Vaucouleurs lange in mattem Wortgeplänkel mit seinen Höflingen, ob er Johanna glauben dürfe, bis die Jungfrau ihm durch die Offenbarung seines heimlichen Gebetes den letzten Zweifel nimmt. Unheimlich viele Worte werden verschwendet, ohne daß die Handlung Fortschritte macht. Mit Vorliebe fügt der Dichter Anekdoten ein, die von der Grundlinie des Dramas weit abführen und im Rahmen des Ganzen nichts bedeuten. Abwechselnd gerät Talbot in französische, Sentrailles in englische Gefangenschaft, die Einnahme von Troyes wird behandelt, der Feldzug an der Loire nicht vergessen. Im vierten Akte endlich erreicht die Handlung den Höhepunkt durch die Gefangennahme Johannas, aber das Ereignis geht wirkungslos an uns vorüber, da der Dichter keine dramatische Spannung zu schaffen weiß; der fünfte Akt bringt der Jungfrau nach einem kurzen Prozeß den Tod. — Diesen Fehlern der Komposition entspricht der Mangel an Motivierung der Handlung und psychologischer Durchdringung der einzelnen Personen. Der König ist zwar ein Schwächling, aber er ist doch gutherzig, dennoch verschuldet er durch einen brutalen Eidbruch den Untergang der Heldin. Von dem geistlichen Gericht in Rouen wird Johanna kurzerhand verurteilt, ohne daß der Dichter auch nur den leisesten Versuch machte, die Haltung des Bischofs verständlich zu machen. Hilflos steht man vor der Gestalt des neunzigjährigen Bruders Martin; dieser wendet sich gegen das frevelhafte Verfahren des Bischofs, aber er betrachtet Johanna durchaus nicht als Gottgesandte, wie man zunächst glaubt, vielmehr macht er ihr im nächsten Augenblick eindrucksvoll klar, daß sie von Teufeln besessen sei; nach ihrer Verbrennung jedoch vertritt er, ohne auch nur im geringsten seine seelische Haltung verändert zu haben, vor aller Welt ihre Unschuld. Was soll man zu Johanna selbst sagen, die sich durch die Worte des Greises von ihrer Besessenheit überzeugen läßt und auch in diesem Glauben gestorben wäre, wenn nicht die heilige Katharina sie persönlich eines Besseren belehrt hätte? Ebenso unmöglich ist manche andere Situation. Sentrailles nimmt Talbot gefangen, aber der edelmütige König läßt den Engländer frei, der sich von Karl mit den Worten verabschiedet:

„Lang lebe Frankreichs königlicher Karl!"

Im englischen Lager wird er mit der Frage empfangen, wie es ihm ergangen sei; die Antwort lautet:

„Königlich!
Der Karl, das ist ein königlicher Mensch!"

Wenig darauf wird Sentrailles von Talbot gefangen genommen; als man ihn in Freiheit setzt, nimmt er von Talbot mit den Worten Abschied:

„Habt Dank für die Bewirtung, Herr!"

Wie es um die Sprache Wetzels bestellt ist, veranschaulichen diese drei Zeilen zur Genüge. Sie entbehrt nicht nur jedes dichterischen Reizes, sondern ist in ihrer Banalität oft unerträglich. Die Stillosigkeit der Sprache aber geht mit einer Roheit der Anschauung Hand in Hand, die das Werk vollends ungenießbar macht. So ist es nicht zu verwundern, daß die Dichtung schnell vergessen wurde, mochten sich auch Wetzels Zeitgenossen für sie erwärmen. —

Mindestens origineller als das Werk Wetzels ist die Jeanne d'Arc-Dichtung von Wilhelm Held, die im Jahre 1836 in Saarbrücken erschien. Die dem Drama vorangeschickte Vorrede drückt eine ganz neue Haltung aus: der nüchterne Rationalismus der Aufklärung ist wieder lebendig geworden. Der seit dem Jahre 1830 einsetzende Gegenstoß gegen alles Romantische in Dichtung und Politik fand in Held einen sehr energischen, wenn schon nicht eben geistvollen Mitstreiter: er ist der geschworene Feind alles Wunder- und Aberglaubens, nichts erscheint ihm dringlicher, als gegen jeden Rest mittelalterlicher Wundervorstellungen unerbittlich anzukämpfen und ihr Wiederaufleben mit allen Mitteln zu unterdrücken. So sieht der gestrenge Kritiker in Schillers Tragödie, in der das Wunderbare eine so große Rolle spielt, geradezu eine Volksgefahr. Eindrucksvoll führt er gegen den romantischen Geist des Dramas Klage: „In der gegenwärtigen Zeit, in welcher zum Heile der Menschheit der Aber- und Wunderglaube — Beide sind im Grunde nur eins — ganz bis in die Spinnstuben zurückgedrängt wird und theilweise schon ist: in dieser Zeit fühlt gewiß ein Jeder die Notwendigkeit, ihn vor allen Dingen von der Bühne zu verbannen, derart nämlich, daß er nicht vor den Augen des Publikums sanktioniert wird . . . . Daher stelle ich mir bei meiner Arbeit die Aufgabe, diesem Wunderglauben die Krone zu entreißen, und ich bin überzeugt, daß es mir die vernünftige Welt Dank wissen wird. Denn hat man erst göttliche Wunder in die früher von ihnen usurpierten Rechte eingesetzt: dann werden keine drei Jahrzehende vergehen, und der Glaube an Teufelsbeschwörer, Zauberer und Hexen schwebt wieder mit seiner Welt verheerenden Geißel über der unglücklichen Menschheit."

Diese aufgeklärte Wunderschau beherrscht den Dichter in einem solchen Maße, daß es ihm in seiner Tragödie offensichtlich mehr um einen Kampf gegen das Wunderbare auf der Bühne als auf eine eigentlich neue Johanna-Dichtung ankommt. Sein Drama macht den Eindruck, als habe er zeigen wollen, auf welch natürliche Weise Johanna in Wirklichkeit die Taten verrichtet, die Schiller als Wunder hinstellt. Das Werk mutet darum in einer ganzen Reihe von Szenen wie eine direkte Widerlegung Schillers an, die sich im einzelnen wie eine Parodie liest. Sie wirkt um so komischer, als der Verfasser mit schulmeisterlicher Strenge und Gewitterzucken in den funkelnden Augen einen dringlichen Beitrag zum Geisteskampf zuzusteuern meint, sich selbst sehr groß vorkommt und dabei doch nichts als eine urkomische Don Quijotterie zustande bringt. Die Naivität des Dichters ist unangreifbar. Wir finden im Anfange des Dramas Johanna mit Dunois in einem Liebesgespräch. Dunois erzählt ihr beiläufig, wie er zufällig und unbemerkt den König im Dome bei einem Gebet belauscht habe. Einige Szenen später als der König von ihr ein Zeichen für die Göttlichkeit ihrer Sendung verlangt, ist sie zu ihrem Glücke in der Lage, dem erstaunten Monarchen den Inhalt seines Gebetes anzugeben. Punkt für Punkt gibt Held auf diese Weise für jeden Wunderbericht bei Schiller eine einleuchtende Erklärung. Wie in der großen Tragödie fordert Karl auch bei Held den Bastard Dunois auf, den Sitz des Königs einzunehmen, um die Jungfrau auf die Probe zu stellen; natürlich bedarf Johanna keiner Sehergabe, um in dem vermeintlichen König ihren Geliebten zu erkennen. Als eine beleidigende Zumutung für den gesunden Menschenverstand betrachtet der Dichter Schillers Turmszene, wo Johanna durch die Kraft des Wunders ihre Ketten zerreißt; in Helds Drama erscheint ein Klausner, übrigens aus etwas zweifelhaften Gründen, und löst sie auf eine höchst verständliche und glaubhafte, aber doch wenig originelle Weise mit einem Schlüssel. — Held gibt vor, die Jungfrau als Mensch durch die Beseitigung alles Wunderbaren höherzustellen, als Schiller es habe tun können. Aber indem er das Wunder verbannt, versucht er Erklärungen für das Wesen der Johanna, die sie ganz und gar rätselhaft machen. Das Geheimnis ihrer Kriegsbegeisterung liegt, so glaubt er, in einer flammenden Liebe zu Dunois, den sie nicht allein in die Gefahren des Krieges ziehen lassen will. Aus dieser Liebesbegeisterung erwächst das Bewußtsein göttlicher Inspiration, aus ihr nährt es sich, ohne daß es den Krieg hindurch auch nur einen Augenblick durch einen Zweifel getrübt würde. Aber Johanna kann doch nicht ständig in einem Zustande der Ekstase sein, wenn sie nicht wahnsinnig ist! Gewiß nicht, sie kommt so gar sehr schnell wieder zu sich, aber der Glaube an ihre Berufung schwindet nicht mit ihrer Verzückung. Diese merkwürdige Johanna muß natürlich den Dichter

von einer Verlegenheit in die andere führen. Der Krieg stellt sie vor Schrecknisse und Wirren, der Liebreiz ihrer Erscheinung erregt die Leidenschaft mehrerer Ritter, sie selbst fühlt sich oft durch Liebesregungen an ihre Weiblichkeit erinnert, der Gedanke an die Heimat weckt die Sehnsucht nach dem Elternhause — aber nichts vermag ihr die ungeheuerliche Selbsttäuschung zu Bewußtsein zu bringen. Noch merkwürdiger ist, daß der Hof an einer solchen Johanna niemals irre wird; sogar Dunois, der doch das ganze Spiel von Anfang an durchschauen müßte, weil er selbst durch einen glücklichen Zufall die Entdeckung des Königs und die Offenbarung seiner Gebete erst möglich gemacht hat, glaubt an ihre Wunder und nimmt sich darum das ganze Stück hindurch wie ein Schwachkopf aus. Er schenkt auch dem überraschenden Ausbruch ihrer Ekstase prompt Glauben und verehrt seine Geliebte bis zum Ende als Gottgesandte. Das Stück macht auf diese Weise den Eindruck einer albernen Posse, so daß man sich zuletzt mit Unwillen von solchen Narrheiten abwenden muß. Der fünfte Akt gibt dem Drama einen würdigen Abschluß: Johanna ist in die Hände der Isabeau gefallen, Dunois will sie befreien, verwechselt sie aber im Zwielicht mit ihrer Feindin und stößt sie nieder; die dankbare Johanna stirbt mit den Worten:

„Gott hat mich erhört! durch des Geliebten Hand
führt er mich zu der Seel'gen Vaterland.
Seht ihr die Engel dort herniederschweben?
Sie kommen — mich zum Vater — zu erheben."

Eine etwas ernstere Beachtung verdient die „Johanna d'Arc" von Wilhelm von Ising, die 1868 in Kassel erschien. Zwar genügt auch dieses Werk keineswegs den Ansprüchen, die an eine Tragödie zu stellen sind, da eine klare dramatische Idee nicht sichtbar wird und die Handlung an einem ähnlichen Mangel psychologischer Durchdringung leidet, wie er in den Tragödien von Wetzel und Held zutage tritt. Einige unglückliche Einzelzüge werden neu eingefügt, seltsame Episoden und schwer verständliche Seelenvorgänge breit behandelt. Was soll man dazu sagen, daß Johanna mitten im Kriege im englischen Lager erscheint und dort vor den Augen der feindlichen Heerführer den Herzog von Burgund zum französischen König bekehrt? Kleinlich wirkt im Zusammenhang der Handlung, daß die Jungfrau ihren Untergang dem Hasse eines einzigen Mannes verdankt, der sie aus Rache wegen verschmähter Liebe an die Engländer verrät. Am bedenklichsten ist die letzte Szene des 4. Aktes, wo Johanna in einer Schlucht gefangen genommen wird, in die sie sich mit Baudricourt, gefährlichen Neigungen folgend, verirrt hat. Johanna sieht sich plötzlich in den Händen der Engländer, als sie sich gegen eine eben ausbrechende Liebesleidenschaft Baudricourts zur Wehr setzt,

nicht etwa in heroischer Entschlossenheit, sondern in müder Entsagung und Resignation. Warum stellt sie der Dichter in ein so zweifelhaftes Licht, daß wir an der Heiligkeit ihres Wesens irre werden müssen? Hier liegen ganz große Schwächen der Komposition und der dramatischen Linienführung. Motive kreuzen sich, die Handlung ist nicht folgerichtig aufgebaut, eine lebendige Gestaltung ist dem Dichter nicht gelungen — und das entscheidet den Wert des Stückes. — Dennoch hebt sich das Drama durch die Sprache einzelner Szenen über die Leistungen von Wetzel und Held empor. Der Dichter verfügt gelegentlich über eine Rhetorik, deren Eindringlichkeit in hohem Maße packend ist. Verständnisvoll versenkt er sich in die Seele wenigstens einiger seiner Personen, für ihre Not und Qual hat er ein feines Ohr, Elend und Verzweiflung finden in ihm einen mitfühlenden Interpreten. Der Dichter war eher ein Grübler als ein Gestalter. Eindrucksvoll zeichnet er den König: Karl ist für ihn nicht der verächtliche, unentschlossene Mensch, wie ihn die meisten Dramatiker darstellen, sondern ein Mann, der unter der Last des Lebens aufstöhnt. Er hat den Fluch der Sünden seiner Väter zu tragen und droht doch schon unter seiner eigenen Schuld zusammenzubrechen. In einem Aufschrei von Entsetzen stößt er die buhlerische Agnes von sich: „Weib, wir tranken aus dem Quell der Sünde." Von den Gespenstern einer sündigen Vergangenheit verfolgt, geht er scheu und argwöhnisch durch das Leben, ohne je erfahren zu haben, was wahre Liebe und echte Freude ist. Aber überrascht horcht er auf, als er von Johanna Worte hört, die aus ehrlicher und kindlicher Gesinnung kommen. Ein eindringlicher Ernst macht die Szene überaus wirkungsvoll. — Es ist schade, daß diesem Manne der auch einen „Robespierre" und einen „Michael Kohlhaas" geschrieben hat, nicht die Kraft zur Komposition und strengen Linienführung gegeben war. Die wenigen Vorzüge seines Werkes konnten nicht verhindern, daß er mit seinen Dramen der Vergessenheit anheimfiel.

Hebbel hat sich lange Zeit mit dem Gedanken getragen, eine dichterische Behandlung des Lebens der Jungfrau von Orleans zu schreiben; der Plan ist niemals zur Ausführung gekommen. Der Dichter hatte zunächst an eine dramatische Bearbeitung gedacht. Eine tragische Idee von großer Wucht schwebte ihm vor: „Die Gottheit selbst, wenn sie zur Erreichung großer Zwecke auf ein Individuum unmittelbar einwirkt und sich dadurch einen willkürlichen Eingriff in das Weltgetriebe erlaubt, kann ihr Werkzeug vor der Zermalmung durch dasselbe Rad, das es einen Augenblick aufhielt oder anders lenkte, nicht schützen." Hebbel versprach sich von diesem Gedanken eine große Wirkung und war lange mit seinen Plänen beschäftigt. Aber die Befürchtung, daß er sich gegen Schiller nicht würde durchsetzen können, veranlaßte ihn doch, von einer dramatischen Gestaltung abzusehen. Auch zu einer Bearbeitung des

Stoffes in einer Novelle nach dem Muster Kleists ist er nicht gekommen. Eine Frucht seiner Jeanne d'Arc-Studien ist seine „Geschichte der Jungfrau von Orleans"; sie stützt sich auf Quellen aus dritter und vierter Hand und ist wissenschaftlich bedeutungslos. Der Dichter war vorsichtig genug, diese Arbeit, die zum Gelderwerb diente, unter einem Decknamen herauszugeben. — Gegen Schillers „Jungfrau von Orleans" hegte er eine ausgesprochene Abneigung. Sie „gehört", schreibt er in einem Briefe an Elise, „ins Wachsfigurenkabinett. Der bedeutendste Stoff der Geschichte ist auf eine unerträgliche Weise verfuscht. In der Geschichte lebt, leidet und stirbt sie schön, in Schillers Trauerspiel spricht sie schön. Oder kannst du das ewige Deklamieren und Spreizen aushalten?" Schillers Johanna ist eine „echte Theaterjungfrau, neben diesem Pfau würde ein einfach edles Mädchen, das, nachdem Gott durch seinen Arm ein Wunder ins Leben gerufen, vor sich selbst, wie vor einem dunklen Geheimnis zurückschauderte, schlecht figurieren." Wenn er dann auch einmal sich dieses harten Urteils schämt, so besteht doch kein Zweifel, daß er zu Schillers Jungfrau von Orleans ein warmes Verhältnis nicht gefunden hat und auch schwerlich finden konnte. Dem Einfluß der großen Dichtung konnte sich Hebbel freilich nicht ganz entziehen; auf seine „Judith" hat die „Jungfrau von Orleans" bestimmend eingewirkt (vgl. Ernst Otto Eckelmann, *Schillers Einfluß auf die Jugenddramen Hebbels.* Diss. Heidelberg 1906).

Inzwischen war Jeanne d'Arc auch bei ihrem Volke längst wieder zu Ehren gekommen. Nachdem die Jungfrau so lange Zeit hindurch geringschätzig und entehrend genug behandelt worden war, erfuhr sie seit dem Beginne des 19. Jahrhunderts mehr und mehr die Liebe des französischen Volkes, das sie zur Schutzherrin sowohl religiösen Glaubensgeistes als auch nationaler Leidenschaftlichkeit machte. Schon vor dem Kriege von 1870/71 läßt sich das Anwachsen der Jeanne d'Arc-Verehrung in Geschichtsschreibung und Dichtung verfolgen, nach dem Zusammenstoß mit dem deutschen Nachbarn wird die Jungfrau immer deutlicher zur Bannerträgerin des nationalen und religiösen Frankreich.

Dieser Umschwung von der Jeanne d'Arc-Verhöhnung zu einer neuen Jeanne d'Arc-Verehrung ist nur zu einem sehr geringen Teil der Wirkung von Schillers Drama zu verdanken. Wohl wurde das Werk des deutschen Dichters mehrfach übersetzt, — ein warmes Verhältnis hat das französische Volk zur Dichtung unseres großen Dramatikers nicht gewonnen. Die wichtigste Nachahmung Schillers finden wir in C. J. L. d'Avrignys im Jahre 1819 veröffentlichten Alexandrinertragödie „Jeanne d'Arc à Rouen", die einen bemerkenswerten Buch- und Theatererfolg hatte.

Von großer Bedeutung dagegen ist die Neuformung des Jeanne d'Arc-Bildes durch die französische Romantik. Eine romantische Johanna als

Verkörperung nationalen Heldentums hatte schon Alexandre Soumet im Jahre 1825 mit seiner Tragödie „Jeanne d'Arc martyre" geschaffen und mit ihr die Aufmerksamkeit auch der deutschen Kritik (z. B. Gutzkows) auf sich gelenkt. Wichtiger aber ist, daß die Jungfrau nach der Veröffentlichung der Prozeßakten durch Quicherat (1841), die der Wissenschaft die Wege bereitete, durch die romantische Geschichtsforschung ein neues Antlitz empfängt und in dieser mehr mit dichterischer Intuition geschauten als wissenschaftlich begründeten Umgestaltung vor das Bewußtsein des französischen Volkes tritt und zugleich auch auf die Dichtung nicht ohne Einfluß bleibt.

Den Anfang mit dieser neuen romantischen Gestaltung der geschichtlichen Jeanne d'Arc machte Lamartine in seiner Biographie der Jungfrau, die er zusammen mit den gleich subjektiv gefärbten Lebensbildern berühmter Menschen in den „Vies de quelques hommes illustres" veröffentlichte[1]). Aus einer eigentümlichen romantischen Grundposition heraus will er Wesen, Leben und Taten der Jungfrau von Orleans begreifen. Ihm, dem rechten Franzosen, ist die Liebe zum Vaterlande die höchste Steigerung, ja der Inbegriff aller zarten und heroischen Gefühlsregungen des Menschen und aus dem Grunde eine Leidenschaft von so erhabener Größe und unwiderstehlicher Kraft, weil sie im letzten Grunde gebildet und getragen wird von den tausend verschiedenartigen Liebeserlebnissen, die den Menschen mit Weib und Kind, Meer und Wäldern, Gesetz und Sprache verbinden. Mehr noch als der Mann aber ist die Seele der Frau dazu geschaffen, diese Liebe in einem leidenschaftlichen Herzen zu tragen und sie mit der Weihe der Mütterlichkeit und religiösen Glaubensgeistes zu adeln. So haben alle Nationen ihre großen Frauen, bei denen die Völker auf dem Höhepunkt der Verzweiflung Hilfe suchten und fanden. Auch Jeanne d'Arc wurde die Gesandte ihrer glühenden Vaterlandsliebe. „Jeanne d'Arc ne s'arma que de l'épée de son pays. Aussi fut-elle pour son temps, non seulement l'inspirée du patriotisme mais l'inspirée de Dieu." Aber wie ist diese inspiration de Dieu zu verstehen? Hat Johanna wirklich Wunder im übermenschlichen Sinne getan, waren ihre Stimmen Äußerungen der Heiligen, an die sie bis zu ihrem Ende geglaubt hat, oder waren sie einfach „des miracles naturels, des sommations muettes de l'inspiration intérieure"? Johannas Inspiration hat allein in der Leidenschaftlichkeit ihrer Liebe zum Vaterlande bestanden, in der Kraft ihrer Genialität und in dem Mitleid mit dem Elend von Land und Volk. „Le miracle de l'héroïsme est plus grand que celui de la légende . . . L'enthousiasme est un feu sacré." Mit fast verletzender Schärfe erklärt Lamartine: „L'historien . . . n'introduit pas dans l'histoire les puérilités de l'imagination populaire."

---

1) *Oeuvres complètes de Lamartine,* Bd. 30. Paris 1863.

So wird die ganze Wunderkraft Johannas auf die erbarmende Liebe des Kindes zum Dauphin und zum Vaterland zurückgeführt. Das weibliche Zartgefühl bejammert den jungen Dauphin „sans mère, sans pays et sans couronne“ . . . „Son esprit était sans cesse tendu de cette rêverie et de cette tristesse. Faut-il s'étonner qu'une telle concentration de pensée dans une pauvre jeune fille ignorante et simple ait produit enfin une véritable transposition de sens en elle, et qu'elle ait entendu à ses oreilles les voix intérieures qui parlaient sans cesse à son âme?“ Ihr Leben ist darum kein Wunder übernatürlicher Begnadung, sondern ein Wunder der geheimnisvollen Kräfte ihrer Seele, die von der leidenschaftlichen Liebe zu Volk und Herrscher geweckt wurden. „Dans cet état, l'homme se rend à lui-même ses propres oracles et il prend son inspiration pour divinité. Les plus sages des mortels s'y sont trompés comme les plus faibles des femmes. L'histoire est plein de ces prodiges.“ Merkwürdig, daß die gleichen Ideen und Stimmen in so vielen anderen Frauen jener Zeit lebendig waren! Und ebensowenig wie Jeanne von Heiligen geleitet wurde, war sie von Dämonen besessen, wie später ihre Verleumder erklärten. „Les démons de Jeanne n'étaient que sa piété et son génie.“ — Erfüllt von Begeisterung und Mitleid beschreitet nun Jeanne den Weg des Krieges, ihre Leidenschaft teilt sich dem Heere mit und führt es von Erfolg zu Erfolg. Sie macht die Vaterlandsliebe zu einer Form der Religion. Volk und Heer verehren sie abgöttisch wie ein Wesen aus einer anderen Welt. So erklimmt sie den Gipfelpunkt ihres militärischen Glücks: sie krönt den Dauphin in Reims zum König.

Und damit kommt das Ende mit unheimlicher Schnelligkeit. Ihre Stimmen lassen sie im Stich, sie wird sogar an ihrer Aufgabe irre. Diese innere Unsicherheit ist der Anfang vom Ende: sie erleidet bei Paris eine Niederlage, gerät bei Compiègne in Gefangenschaft, wird verhandelt wie käufliche Ware und lebendig verbrannt nach einem Prozeß, der den Anklägern ewige Schande bereitet. Was ist die Ursache für diesen Umschwung? Wieder versucht Lamartine eine romantische Deutung, die den Geschichtsschreiber zum Dichter macht. Jeanne d'Arc hatte ihre Aufgabe vollendet, es blieb ihr nach der Krönung Karls nichts mehr zu tun, sie hatte sich durch die Niederlagen der Engländer selbst überflüssig gemacht. Aber mit der Aufgabe fühlte sie auch ihre Kraft schwinden: „Elle commençait à sentir ce doute de l'avenir qui saisit l'héroïsme, le génie, la vertu même, quand ils ont achevé la première moitié de toute grande œuvre humaine, la montée et la victoire, et qu'il ne leur reste plus que la seconde moitié, la descente et le martyre.“ Sie verliert ihre Festigkeit und Selbstsicherheit, sie wartet auf ihre Stimmen, die sie nicht mehr hört, sie horcht gespannt in sich hinein und hört doch nichts anderes mehr als das Echo ihrer Angst. So fühlt sie sich den Weg des Todes wandeln und Ölberg-

stunden durchkosten, längst ehe sie die Qualen der Gefangenschaft erfährt. Und als sie in den Flammen des Scheiterhaufens den Augen der Welt wie ein Meteor entschwand, war ein Leben zu Ende gegangen, dessen Wunder nicht in ihren Stimmen, nicht in ihren Visionen, nicht in ihren Feldzeichen, nicht in ihrem Schwert bestand: das Wunder war sie selbst. Sie ist das hohe Sinnbild vaterländischen Geistes geworden, der sich selber opfert. „Ange, femme, peuple, vierge, soldat, martyre, elle est l'armoirie du drapeau des camps, l'image de la France popularisée par la beauté, sauvée par l'épée, survivant au martyre, et divinisée par la sainte superstition de la patrie."

Eine dichterische Gestalt von noch viel stärkerer subjektiver Prägung ist die Jeanne d'Arc von Michelet. Auch er sieht die Jungfrau mit dem liebenden Auge des romantischen Historikers, jede Tat der Heldin, jede Begebenheit in ihrem Leben, jeder Augenblick ihres Leidens wird von ihm mit heißem Gefühl nacherlebt und in tiefer Ergriffenheit beschrieben, aber unter seinen Händen wird die geschichtliche Johanna ein Wesen von einer ganz anderen Gestalt, über ihr Leben dehnt sich der Kuppelbau einer Metaphysik, die nun schon ganz romantische Dichtung ist[1]).

Was bei Lamartine zum Schluß ausgesprochen wird, ist für Michelet das Grundthema seiner ganzen Jeanne d'Arc-Betrachtung: in der Jungfrau von Orleans ist der überall sichtbare, aber doch nirgends ungetrübt vorhandene Geist des Volkes eine menschliche Gestalt geworden. So geht sie durch das Leben wie ein großes Symbol der französischen Seele, ihre Taten und Leiden waren ein Gleichnis des Schicksals eines ganzen Volkes.

Aber welches war der Charakter des Volkes, der in Johannas Wesen sein Ebenbild fand? In tiefsinniger Weltbetrachtung baut sich Michelet eine Geschichtsphilosophie auf, die mit zu den schönsten Leistungen romantischen Denkens gehört.

Das ganze Christentum, so erklärt dieser zuinnerst ergriffene Geist, ist eine Imitatio Christi, und nach seinem Urverhältnis zu Gott folgt jedes Volk den Spuren des Meisters auf seine Weise. Aus den französischen Versionen des Büchleins von der Nachfolge Christi, das jede Nation aus ihrem Geiste neu gestaltet, glaubt der romantische Gelehrte die innerste Seelenhaltung seines Volkes ablesen zu können. Kein Volk — so legt er dar — hat im Verlaufe seiner Geschichte soviel Elend und Kriegsnot ertragen müssen wie Frankreich, kein Volk könnte das Wort der Imitatio innerlicher auffassen: „Das Reich Gottes ist in euch, sagt unser Herr Jesus Christus; kehre also von ganzem Herzen in Dich selbst ein und

---

1) Michelet, *Histoire de France,* Paris 1876, Bd. 6. Vgl. auch V. Klemperer, a. a. O. S. 35.



laß diese schlechte Welt", ja, so sehr hat die Hand des Herrn auf dem Volke gelegen, daß es durch seine Leiden eine besondere Berufung zu erfüllen und eine Sonderstellung zu Gott einzunehmen glaubt. Und dennoch ist die Stimmung des Buches nicht Melancholie, sondern Tatenfreude, der Glaube an die Gerechtigkeit und der innere Trieb, das Böse in der Welt zu überwinden. Darum liegt für das französische Volk die Erfüllung der Nachfolge Christi nicht so sehr im duldenden Ertragen wie in der heroischen Weltüberwindung.

In der Jungfrau von Orleans aber nehmen alle Stimmungen und Wünsche des Volkes, Glaube und Hoffnung, Not und Sehnsucht, sichtbar Gestalt an. „L'esprit de l'Imitation fut pour les clercs patience et passion; pour le peuple ce fut l'action, l'héroique élan d'un cœur simple . . . . Et qu'on ne s'étonne pas si le peuple apparut ici en une femme?" Ihre göttliche Berufung und die Realität ihrer Stimmen setzt er voraus, aber beides ist im Grunde nicht von entscheidender Bedeutung, denn Johanna ist nicht ein blindes Werkzeug Gottes, sondern ein Mensch, der mit kühlem Verstande und heißem Herzen handelt. „L'originalité de la Pucelle . . . ne fut pas non plus dans les visions. Qui n'en avait pas au moyen âge?" Sie erkennt in innerlicher Gottverbundenheit, daß die Verwüstungen durch die englischen Heere einen Zustand schaffen, der allen sittlichen Forderungen Hohn spricht, sie erschaudert über die Herrschaft des Satans, der über die Geister triumphiert, und bittet Gott in mystischer Versenkung, daß er diesem Schrecken ein Ende mache und einen Befreier aus ihrem Volke erwecke. Und als die Gnade Gottes sie zur Führerin bestimmt, da leidet sie zwar lange Jahre unter dem drückenden Bewußtsein ihrer Berufung, dann aber ergreift sie das dargebotene Schwert mit beiden Händen und befreit ihr Volk aus der Gewalt unmenschlicher Feinde. Ihre Taten sind kein Wunder, die Befreiung von Orleans ist kein Mysterium, und dennoch konnte nur sie den Feldzug führen, weil sie allein von dem leidenschaftlichen Willen zur Überwindung des Bösen erfüllt war. Ihr gesunder Menschenverstand und ihre religiöse Inbrunst treiben die Engländer aus dem Lande. So wird die Jungfrau, die schon in dem geheimnisvollen Dämmerlicht von Feenmärchen und Volksträumen groß geworden ist, selbst eine lebendige Legende. Dabei tritt sie uns keineswegs unirdisch und unlebendig entgegen, sondern im Gegenteil blutvoll und erlebnisnah, aber doch zugleich auch wieder nie anders als im Schimmer romantischer Verzauberung und des überirdischen Mysteriums.

Und in der gleichen Weise wie Lamartine versucht nun auch Michelet, der furchtbaren Wendung in ihrem Leben eine romantische Deutung zu geben. Wieder ist der Dichter am Werke; eine Gestalt von tragischer Größe steht vor seinen Augen. Das Unglück der Jungfrau besteht darin,

daß sie sich selbst auf der ursprünglichen Höhe ihrer Heiligkeit nicht hat halten können. Die Heilige trat mit der Welt in Berührung, aber die Welt ist nicht spurlos an ihr vorübergegangen. Und ihre Aufgabe war zu grausam, als daß sie von einer Heiligen hätte erfüllt werden können. „Guerre, sainteté, deux mots contradictoires; il semble que la sainteté soit tout l'opposé de la guerre, qu'elle soit plutôt l'amour et la paix.“ Zuerst erklärt sie, daß sie niemals ihr Schwert gebrauchen werde, um einen Menschen damit zu töten; aber die Heilige wurde zur Feldherrin: „Plus tard, elle parle avec plaisir de l'épée qu'elle portait à Compiègne, „excellente, dit-elle pour frapper d'estoc et de taille.“ ... Le duc d'Alençon dit qu'elle avait une singulière aptitude pour l'arme moderne, l'arme meurtrière, celle de l'artillerie. Chef de soldats indisciplinables, sans cesse affligée, blessée de leurs désordres, elle devenait rude et colérique, au moins pour les réprimer.“ Unbarmherzig zeigt sie sich gegenüber den Frauen, die dem Heere folgten; daß ihr Schwert bei der Züchtigung einer Frau aus dem Gefolge zerbrach, ist ein deutliches Zeichen ihrer Heftigkeit. „Malheureuse condition d'une telle âme tombée dans les réalités de ce monde! elle devait chaque jour perdre quelque chose de soi.“ Ungestraft durfte sie auch nicht all die Ehren und Schätze hinnehmen, die ihr täglich zuflossen. „Ce n'est pas impunément qu'on devient tout à coup riche, noble, honoré, l'égal des seigneurs et des princes. Ce beau costume, ces lettres de noblesse, ces grâces du roi, tout cela aurait sans doute à la longue attéré sa simplicité héroïque.“ Ja, die Heiligkeit selbst wird ihr zur größten Gefahr; das Volk verehrte sie schwärmerisch, und wenn sie auch alle Verehrung bescheiden ablehnte und nie Hochmut zeigte, so ist es doch so schwer, ganz ohne Makel zu bleiben. So wird ihr Leidensweg zugleich ein Läuterungsweg: „cette chose cruelle était infaillible, disons-le, nécessaire. Il faillait qu'elle souffrît.“ Ist sie doch auch in ihrem Leiden ein Abbild des leidenden und duldenden Frankreich! Nicht allein mit ihren Siegen, sondern mit ihren Siegen und Leiden wird sie zur Erlöserin ihres Vaterlandes: „L'Imitation de Jésus-Christ, sa passion reproduite dans la Pucelle, telle fut la rédemption de la France“. Und so kämpft sie denn in den letzten Monaten ihres Lebens den zermürbenden Kampf mit den englischen Feinden, die Michelet mit seinem Haß verfolgt — nulle nation est plus loin de la grâce — und mit den Vertretern der Kirche, deren theologischer Starrsinnigkeit gegenüber sie sich auf ihre Sonderoffenbarungen beruft — auch in dieser Hinsicht das Symbol ihres Landes, das eine besondere Aufgabe in dem Heilsplane Gottes zu erfüllen glaubte. Als sie stirbt, geht die erste Vertreterin des französischen Volksgeistes aus dieser Welt.

Mit vielen Fäden an das Werk Michelets geknüpft ist die Dichtung von Charles Péguy. Kein Dichter hat sich der Gestalt der Jungfrau von Orleans zeitlebens so nahe gefühlt wie Charles Péguy. Er trug ihr Bild durch

die Jahre seines Schaffens wie eine Vision mit sich umher, ihr vertraute er seine innersten Geheimnisse an, und aus ihrem Munde spricht heute zu uns das ganze Denken und Ringen dieses starken Mannes. Und ergreifend wie sein wahrhaft kindliches Verhältnis zu der Heiligen ist das ganze Leben dieses großen Kämpfers und Mystikers. In Orleans, der Stadt der Jeanne d'Arc, wurde Péguy 1873 geboren, ein Bauernsohn, der nie den lebendigen Zusammenhang mit dem Volkstum verlor und die Naturwüchsigkeit seines Wesens keinen Augenblick verleugnet hat. Eigenwillig stand er im Leben wie ein knorriger Baum auf dem Felde, aber ein tiefes Gefühl verband ihn mit den Nöten der Menschen, denen er in samaritanischer Hingebung seine Kräfte opferte. Die geistige Not seines Volkes bewegte ihn früh, und mit vielen der Besten suchte er Hilfe beim Sozialismus, aber als er den Machthunger der sozialistischen Agitatoren erkannte, wandte er ihm und allem Liberalismus enttäuscht den Rücken. Jetzt ging ihm der Geist des Katholizismus, dem er entstammte, in seiner ganzen Größe auf, er fühlte seine lebendigen Kräfte und nahm sie mit heißem Herzen auf. In kämpferischem Gestaltungswillen wurde er der Prophet des Evangeliums von der Weltüberwindung. Mit der Inbrunst des erleuchteten Urchristentums erlebte er die Geheimnisse des Glaubens betend und betrachtend, und mit dem ganzen Feuer paulinischen Missionseifers predigte er den Führern der dritten Republik die Forderungen christlicher Sittlichkeit. Und dennoch hat dieser Mann, der ein so starkes persönliches Glaubenserlebnis besaß, sich niemals ganz zur Kirche bekennen können. Mit der trotzigen Gebärde des Revolutionärs vertrat er noch lange die Freiheit eines mystischen Christentums. Eine gewisse Engheit und Verbohrtheit war ihm zeitlebens eigen, ihr entspricht es auch, wenn des Dichters heiße Liebe zu seinem Volke das französische Vaterland in eine Sonderstellung zu Gott brachte und mit einer besonderen Mission an die Welt betraut glaubte. Er begrüßte den kommenden Krieg, der das Wesen des französischen Volkes gegen das eindringende germanische Element schützen sollte, mochte er auch den blutigsten aller Kämpfe als die letzte Kriegskatastrophe des Menschengeschlechtes bezeichnen. Als Kämpfer für seine nationale und religiöse Idee machte er den Feldzug mit und fiel 1914 in der Marneschlacht einer Kugel zum Opfer.

Jeanne d'Arc wurde die Schutzheilige seines Lebens. Sie hat ganz die seelischen Züge des merkwürdigen Mannes empfangen, aus ihr spricht sein mystisches Gottstreben und sein kämpferischer Tatwille, aber auch seine individualistische Absonderung und nationale Engheit. In der kämpfenden und suchenden Jeanne d'Arc erkennen wir das Bild des ringenden Péguy. Eine Reihe von Werken weihte er ihrem Namen; sie sind nicht alle gut, die ungefüge, eigenwillige Kraft des Dichters

zerbricht oft alle Form, aber eine wundervolle und tiefe Dichtung gelingt ihm in seinem „Mystère de la Charité de Jeanne d'Arc“.



Es ist überraschend, in welchem Maße das Bild der Johanna bei Michelet, mit dem sich der Dichter trotz vieler Gegensätzlichkeiten innerlichst verbunden fühlte, für seine Darstellung vorbildlich geworden ist. Er sah die Jungfrau mit den Augen des romantischen Historikers: Johanna ist als Mystikerin und weltüberwindende Gottesstreiterin die Erfüllung französischer Volksfrömmigkeit. Aus frommer Betrachtung erwacht die Jungfrau zu der fürchterlichen Erkenntnis, daß die Welt dem Bösen unterworfen ist; in seelischer Not fleht sie den Himmel um Hilfe an und stemmt sich in glühender Entrüstung gegen die Herrschaft des Unrechts und des Verderbens; sie erbetet sich die Kraft der Berufung und nimmt das Samenkorn der göttlichen Gnade in ihre reine und opferstarke Seele. Der Unterschied zu Michelets Johanna liegt darin, daß für Péguy die zweite Grundkraft ihres Wesens, der sichere Instinkt und der gesunde Menschenverstand, überhaupt keine Rolle spielt. Er sieht Johanna von mystischer Beschaulichkeit und religiösem Tatwillen erfüllt: fast unbewußt trägt er seine eigene glutvolle Frömmigkeit in ihre Seele. Die Jeannette Péguys ist ganz das Abbild seines Geistes, sie ringt sich durch tausend seelische Nöte und qualvolle Zweifel zur Höhe ihres Glaubens ganz so wie ihr Urbild Péguy, in ihrem Fragen und Suchen erkennen wir die zitternden Bewegungen seines eigenen Denkens, Lebens und Kämpfens. Und auch darin ist sie dem Dichter gleich, daß sie bei aller Christus- und Marienliebe in eigensinnigem Trotz sich in die katholische Welt nicht ganz einfügen will und sich in unheimlicher Einsamkeit vor uns aufreckt. Das Werk ist kein Drama im eigentlichen Sinne, es enthält kein historisches Ereignis, es hat überhaupt keine Handlung; in betender Betrachtung und in mystischer Zwiesprache enthüllt die Jungfrau das geheimste Leben ihrer Seele und hebt sich in steter Beschäftigung mit den biblischen Gestalten, Ereignissen und Wahrheiten allmählich zur Größe ihrer göttlichen Sendung.

Mit einem weihevollen Vaterunser der Jeannette, die an den Ufern der Maas die Schafe hütet und strickt, beginnt die Dichtung. In inbrünstigem Verlangen spricht sie jene wundervoll großen Bitten, die die ewige Sehnsucht aller gottgläubigen Seelen enthalten. Dein Reich komme! Aber 1400 Jahre haben schon so gebetet, und noch immer wohnt das Böse unter uns. Ist Christus nicht umsonst gestorben, haben die Heiligen nicht umsonst gelebt, sind nicht alle Taten der Liebe ohne Frucht geblieben? Das ist das immer wieder erschütternd anklingende Thema. „O mon dieu, si on voyait seulement le commencement de votre règne. Si on voyait seulement se lever le soleil de votre règne. Mais rien, jamais rien. Vous nous avez envoyé votre Fils, que vous

aimiez tant, votre Fils est venu, qui a tant souffert, et il est mort, et rien, jamais rien. Si on voyait poindre seulement le jour de votre règne. Et vous avez envoyé vos saints, vous les avez appelés chacun par leur nom, vos autres fils les saints, et vos filles les saintes, et vos saints sont venus, et vos saintes sont venues, et rien, jamais rien. Des années ont passé, tant d'années, que je n'en sais pas le nombre; des siècles d'années ont passé; quatorze siècles de chrétienté, hélas, depuis la naissance, et la mort, et la prédication. Et rien, rien, jamais rien. Et ce qui règne sur la face de la terre, rien, rien, ce n'est rien que la perdition." Aber da leuchtet ihr auch schon bereits die Vorahnung ihrer späteren Entscheidung auf: wenn man nach dem Leiden und Sterben unseres Herrn und nach vierzehn Jahrhunderten christlichen Mühens noch auf eine neue Erlösungstat hoffen darf, so kann sie nur von einer Heiligen vollbracht werden.

Die kleine Hauviette, Jeannettes Freundin, überrascht die Betende und führt sie aus ihren Träumen auf den Boden des gesunden Menschenverstandes. Sie vertritt das fröhlich-natürliche Christentum, das im Bewußtsein der Kindschaft Gottes unbekümmert alle Tage mit Lachen begrüßt. Sie fühlt sich in sicherer Geborgenheit und lebt froh in der Gnade des Himmels. Aber die Frömmigkeit hat doch ihre Grenzen, man betet, wie man seine Mahlzeiten einnimmt, und so wenig, wie man den ganzen Tag ißt, kann man den ganzen Tag beten. Und warum soll man sich mit den großen Fragen der Welt beunruhigen, die so weit außerhalb des eigenen Lebenskreises liegen? Darum ist ihr das Außergewöhnliche fremd, darum auch sucht sie ihrer Freundin Jeannette mit den Gründen des gesunden Menschenverstandes die Augen für die Aufgaben ihres kleinen Kreises und die Schönheiten der Welt zu öffnen. Und als es ihr nicht gelingt, überläßt sie die Freundin mit einem halb neckischen, halb spöttischen: „Au revoir. L'appétit aux repas. L'appétit aux prières" achselzuckend ihrem Schicksal.

Hauviettes Worte waren eine Versuchung. Soll sich Jeannette durch eine verzweifelte Flucht in die Welt dem schrecklichen Geheimnis alles Irdischen blind verschließen? Ist es nicht vielmehr die Aufgabe des Menschen, das unvollendete Erlösungswerk Jesu täglich fortzusetzen und zuletzt zu Ende zu führen? Sie fühlt, daß sie den Weg Hauviettes nicht gehen kann.

In ihrer Bedrängnis sucht Jeannette Hilfe bei ihrer geistlichen Beraterin Mme. Gervaise. Bei ihr erfährt sie eine andere Möglichkeit, wie sie dem innerlich aufreibenden Bewußtsein, ewig zwischen Gut und Böse zu stehen, entrinnen kann. Mme. Gervaise hat den Schleier genommen, weil sie die Welt innerlich nicht zu überwinden vermochte und sich aus den Wirrnissen des Lebens nach Ruhe sehnte für ihre Seele.

Sie hat gelitten wie Johanna, aber sie ist des Zwiespaltes müde geworden und vor ihrer eigenen Unruhe geflohen. Sie weiß, daß die Welt von ihrem schmerzlichsten Geheimnis, dem Mysterium der Sünde, letzlich unerlösbar ist. Selbst Christus konnte durch seinen Tod die Verdammten in der Hölle nicht retten. Sie hat allen Freuden und Kämpfen der Welt entsagt und sich der göttlichen Liebe voll Vertrauen in die Arme geworfen und kann auch Jeannettes religiöse Leidenschaftlichkeit, die an die Häresie reicht, nicht billigen. Johannas Leid ist der tiefste Kummer der menschlichen Seele, aber man muß ihn überwinden indem man das Geheimnis in der Welt ehrfurchtsvoll hinnimmt und Gott die Lenkung überläßt.

Also durch eine Flucht aus der Welt soll sie sich der Tragik des Lebens feige verschließen und den Riß, der durch die ganze Weltordnung geht, als ein unabänderliches Gesetz anerkennen? Hier entzündet sich Johannas Widerspruch zu flammender Entrüstung. In fast blasphemischer Selbstüberhebung wagt sie, sogar das Erlösungswerk des Herrn noch übertreffen zu wollen; ja, sie würde ihren Leib den ewigen Flammen anbieten, wenn sie dadurch alle Verdammten erlösen könnte. Und jetzt macht die Nonne einen letzten Versuch, Johanna von ihrer Besessenheit zu heilen. In tiefer Bewegung entrollt sie ein Bild der Passion des Erlösers, indem sie jede Phase des Leidensweges in furchtbarer Plastik der erschaudernden Johanna vor Augen führt. Péguy hat in dieser Schilderung die ganze mystische Kraft seines Gotterlebens in eine eindringliche und schöne Dichtersprache strömen lassen. Dem ketzerischen Erlösungswillen der Jeannette stellt die Sprecherin die entsetzliche Tragik des göttlichen Opferdienstes entgegen, die in dem Todesschrei des Sterbenden so erschütternd zum Ausdruck kommt. Denn darum mußte Christus so fürchterlich leiden, weil er sah, daß er die Welt nur halb erlösen könnte und für Tausende umsonst sterben müßte. „Etant le Fils de Dieu, Jésus connaissait tout, et le Sauveur savait, que ce Judas, qu'il aime, il ne le sauvait pas, se donnant tout entier. Et c'est alors, qu'il sut la souffrance infinie, c'est alors qu'il connut, c'est alors qu'il apprit, c'est alors qu'il sentit l'infinie agonie, et cria comme un fou l'épouvantable angoisse, clameur dont chancela Marie encore debout." Welcher Vermessenheit macht sich Jeannette also schuldig, wenn sie die Größe dieser Opfertat noch zu überbieten wagt? „Pourquoi vouloir, ma sœur, sauver les morts damnés de l'enfer éternel, et vouloir sauver mieux que Jésus le Sauveur?"

Aber indem Johanna die Grundabsicht der Mme. Gervaise überhört, benützt sie gerade die Passionserzählung dazu, um ihre Sonderstellung zu rechtfertigen und zu sichern. Anstatt an die Schlußfolgerung der Klosterfrau anzuknüpfen, fühlt sie sich zu einem scharfen Urteil über

das treulose Verhalten der Jünger herausgefordert. Sie empört sich über den Verrat des Judas, die Verleugnung Petri und die Flucht der Apostel und betont in hartnäckiger Verbohrtheit immer wieder: „Je crois que si j'avais été là, je ne l'aurais pas abandonné." Und wenn Mme. Gervaise die Jünger zu verteidigen sucht, so erklärt Jeannette mit fanatischer Bestimmtheit: „Jamais les hommes de ce pays-ci, jamais des saints de ce pays-ci, jamais des simples chrétiens même de nos pays ne l'auraient abandonné." Immer schärfer bringt sie ihre eigene Frömmigkeit in Gegensatz zur christlichen Gesinnung der ganzen Welt, sie will das Werk des Heilandes tätig fortsetzen und durch eine neue Erlösungstat, ein französisches Sonderchristentum, die Welt von ihrem Unglück befreien helfen. Mit ihrem letzten Wort: „Orléans, qui êtes au pays de Loire" spricht sie ahnungsvoll aus, worin ihre Aufgabe bestehen wird.

Mit den Fortsetzungen dieses Werkes, „Le Porche du Mystère de la deuxième vertu" und „Le Mystère des Saints Innocents" hat Péguy die Höhe des ersten Teiles nicht erreicht, aber sie bilden doch mit ihm eine Trilogie, die zu den gewaltigsten Selbstbekenntnissen ringender Menschen unserer Zeit gehört. Es geht dem Dichter, wie ein Kritiker mit Recht erklärt (Terhünte, *Religiös-literarische Portraits aus dem zeitgenössischen Frankreich*) um dieselben Grundfragen des Lebens, welche die Verfasser der mittelalterlichen Mysteriendichtungen bewegt hatten: „Sündenfall und Auferstehung, Erlösung und Verdammnis." Die Gestalt der Jeanne d'Arc tritt dabei noch mehr in den Hintergrund. Der zweite Teil stellt eine große Betrachtung der Mme. Gervaise über die Hoffnung dar und das verzweifelte Gebet der Heldin um die Rettung der verdammten Seelen. Und wie der verhaltene Jubel der innerlich beruhigten Seele klingt der Schlußteil der großen Dichtung, die durch die Todesnot von Kalvaria zum Frieden der Erlösung führt: Gott ist die Liebe, die alles Seiende umspannt.

Péguys Mysterien enthalten nach Schillers „Jungfrau von Orleans" die bedeutendste dichterische Gestaltung des Jeanne d'Arc-Motivs. In gleicher Reinheit und Größe der Gesinnung wie der deutsche Dichter hat er seine Jeannette innerlich erlebt und in sie sein Ideal gekleidet. Und auch darin berührt sich Péguy mit dem großen Dramatiker, daß er seine Johanna mit dem tiefsten Geheimnis der Welt, dem Zwiespalt zwischen Gut und Bös, ringen läßt. Es ist dabei interessant genug zu beobachten, wie verschieden dieser Gegensatz empfunden und dargestellt wurde. Für Schiller stellt sich der Kampf zwischen Gut und Bös als ein Ringen des Einzelmenschen mit den Mächten seiner Natur dar; er richtet den Blick des Menschen auf das eigene Ich: hier wird der Kampf der Welt um sittliche Vollendung ausgefochten. Seine Johanna geht

darum den Weg des Leidens, sie empfindet den Riß, unter dem die ganze Welt leidet, zutiefst in ihrer eigenen Brust und muß sich aus diesem Zwiespalt zwischen Gut und Bös aus eigener Kraft zur sittlichen Vollendung emporheben. — Péguy aber war nicht so sehr den Fragen des eigenen Ich wie dem großen theologischen Problem des Mysteriums der Sünde zugewandt. Seine Jeannette betrachtet die Überwindung des Bösen als eine religiöse Aufgabe, die sie in dem andächtigen Bewußtsein, daß sie damit auf den Spuren des Erlösers wandelt, auf sich nimmt. In ihr ist der Geist paulinischen Apostolates lebendig, der das Opfer des eigenen Lebens nicht scheut, wenn dadurch das Reich Gottes der Verwirklichung auf Erden um einen Schritt näher gebracht werden kann. Péguys Johanna hätte wie Schillers „Jungfrau von Orleans“ ein großes, allgemein gültiges Vorbild für die Menschheit werden können, wenn sie der Dichter nicht in nationaler Engheit und bewußter Feindlichkeit gegen alles Nicht-Französische allein für sein eigenes Volk in Anspruch genommen hätte.

Literatur: V. Klemperer, s. o., P. H. J. Terhünte, S. C. J., s. o., Verlag Missionshaus Sittard, 1926. Jérôme et Jean Tharaud, *Notre cher Péguy*, Paris 1926.

Inzwischen war eine dichterische Behandlung des Lebens der Jungfrau von Orleans auch in Amerika entstanden; Mark Twain hatte im Jahre 1895 einen Jeanne d’Arc-Roman unter dem Titel „Personal Recollections of Joan of Arc by the Sieur Louis de Conte (her Page and Secretary)“ erscheinen lassen. Merkwürdig, daß dieser Mann, den die Welt als einen der größten Humoristen kennt, auch eine ernste und bemerkenswerte Bearbeitung des Jeanne d’Arc-Stoffes unternommen hat! Die Anlage ist von glücklicher Originalität: Mark Twain läßt den Jugendfreund und Pagen der Jungfrau im hohen Alter von 82 Jahren fast an der Wende des Jahrhunderts seine Erinnerungen an die glorreiche Zeit des Feldzuges niederschreiben, während sich der Dichter selbst unter dem Namen Jean François Alden nur als Übersetzer des Textes „from the original unpublished manuscript in the national archives of France“ bekennt. Man kann nicht leugnen, daß der Leser das ganze Werk hindurch durch die Mittelperson des Chronisten außerordentlich gebannt wird und sich in den unmittelbaren Lebenskreis der Jungfrau gerückt sieht. Die Illusion wird nirgendwo gestört; der Schreiber führt uns in sachlich sauberem Chronistenstil, immer durchglüht von der heißen Erinnerung des treuen Freundes, von den frohen und geheimnisvollen Tagen gemeinsam verbrachter Kinderzeit bis zu dem schrecklichen Ende der Heldin auf dem Scheiterhaufen, und in sachlicher Gewissenhaftigkeit schließt er seine Darstellung mit einem kurzen Bericht des weiteren Lebensweges aller der Personen, die gemeinsamen Blutes mit der Jungfrau waren oder an ihren kriegerischen Taten teilgenommen hatten.

Aber gerade die Rolle des Chronikenschreibers bewirkt auch, daß das Buch viel mehr das Aussehen eines Geschichtswerkes als das einer wirklichen Romankomposition trägt. Ziemlich unabhängig von aller geschichtlichen Wirklichkeit läßt der Verfasser seine Phantasie nur im ersten Teile („In Domremy“) spielen, wo wir in die ganze mystische Welt des lothringischen Städtchens mit dem alten, geheimnisvollen Zauberbaum eingeführt werden. In dem Kreis fröhlicher Kinder, die um den Baum ihre Spiele machen, ist Johanna die fröhlichste, „the most light-hearted creature and the merriest in the village“, zugleich aber auch die glühendste Verehrerin des Vaterlandes, the patriot, wie die Kinder sie in gutmütiger Laune nennen. Aber das scharfe Auge des Freundes merkt allmählich, daß sie ein Geheimnis in ihrer Brust verbirgt; Äußerungen und Bemerkungen der Jungfrau, die von niemandem verstanden und auch nur wenig beachtet werden, sind die ersten deutlichen Zeichen der in ihrem Inneren sich unsichtbar vollziehenden geheimnisvollen Wandlung. Die entscheidende Szene der Berufung erlebt der Page mit, als er von einem Versteck her das Licht der Erscheinung auf die Visionärin fallen sieht und sie mit einem Wesen sprechen hört, das er selber nicht erkennt. Nun aber ist die innere Wandlung ganz vollzogen: „She moved and spoke with energy and decision, there was a strange new fire in her eye, and also a something wholly new and remarkable in her carriage and in the set of her head. This new light in the eye and this new bearing were born of the authority and leadership which had this day been vested in her by the decree of God, and they asserted that authority as plainly as speech could have done it, yet without ostentation or bravado. This calm consciousness of command, and calm unconscious outward expression of it, remained with her thenceforth until her mission was accomplished.“ Was nun folgt („In Court and Camp“), ist in ziemlich engem Anschluß an die Geschichte gehalten. Heilig in ihrer göttlichen Sendung schreitet Johanna durch den Krieg; der Zauber ihrer Persönlichkeit bändigt alles Begehren und reißt das Heer von Erfolg zu Erfolg. „You saw that she was too beautiful to be of the earth, or at any rate that there was a subtle something somewhere about her beauty that differed it from the human types of your experience and exalted it above them. . . . The two young Counts de Laval arrived one day . . . When they heard that rich voice of hers they must have thought it was a flute; and when they saw her deep eyes and her face, and the soul that looked out of that face, you could see that the sight of her stirred them like a poem; like lofty eloquence, like martial music. One of them wrote home to his people, and in his letter he said, „It seemed something divine to see her and hear her.“ Ah, yes, and it was a true word. Truer word was never spoken.“ — Auch der Schluß („Trial and Martyrdom“) lehnt sich eng an die Geschichte an; die Prozeßakten hat Mark Twain so sorgfältig

benutzt, daß er mehrfach den französischen Originaltext in Klammern neben die englische Übersetzung fügt.

Ganz frei von groteskem Humor ist das Werk keineswegs. In vielen einzelnen Bemerkungen durchbricht er den Ernst der Darstellung mit keckem Tone. Man braucht nur an die unvergleichliche Komik der Szene mit La Hire zu denken, in der die Jungfrau den unverbesserlichen Flucher meistert und ihn zu einem gesitteten Christen macht: „Well, I'll do it for you, but before I would do it for another, I swear I —". „But don't swear. Break it off." „Break it off? It is impossible. I beg you to — to — Why — oh, my General, it is my native speech!" He begged so hard for grace for his impediment, that Joan left him one fragment of it; she said he might swear by his bâton, the symbol of his generalship." Und dann läßt sie ihn beten; aber als er dann selbst einmal zum bloßen Versuch mit eigenen Worten sein Herz vor Gott ausschütten will, kommt doch nichts anderes zustande als der Satz: „Fair Sir God, I pray you to do by La Hire as he would do by you if you were La Hire and he were God.".

Das Schicksal der Jeanne d'Arc in der modernen französischen Literatur ist mannigfaltig genug. Noch einen Schritt weiter als Péguy in der nationalen Absonderung der Jungfrau geht Maurice Barrès, der die Heldin unter dem Drucke der Kriegsatmosphäre in einer Aufsatzsammlung „Autour de Jeanne d'Arc" aus dem Jahre 1916 in den Dienst schärfster Deutschfeindlichkeit stellt, indem er sie zur Patronin eines heiligen Kampfes gegen heidnisches Übermenschentum und zur Beschützerin der zivilisierten Welt gegen deutsches Barbarentum macht. Einen nicht sehr erfreulichen Gegensatz zu Péguys religiöser Dichtung bildet der vielgerühmte, 1925 erschienene und mittlerweile schon von Malcolm Cowley ins Englische übersetzte Roman „Jeanne d'Arc" von Joseph Delteil. Man rechnet Delteil dem jüngsten Kreise der Superrealisten zu, dessen zügelloser Subjektivismus der Haltlosigkeit einer im Kriege entwurzelten Jugendgeneration entspricht. Neue Grundlagen des menschlichen Lebens werden gesucht, neue Sinndeutungen angestrebt. Delteil glaubt, den Schlüssel zum Verständnis für das Leben der Jungfrau zu finden, indem er das Geheimnis ihrer Taten in den ursprünglichsten Lebensäußerungen der Heldin sucht. Robuste körperliche Gesundheit, geistige Klarheit, Liebe, Mitleid und Haß: das sind die Eigenschaften, die Jeanne zur Befreierin ihres Volkes machen. So hat Delteils Roman den einen Vorzug, daß seine Johanna von einer erfrischenden Unkonventionalität ist: Delteil reißt rücksichtslos die Gebäude der Metaphysik nieder, die so viele Dichter über ihrem Leben errichtet haben. „Je l'ai amenée à moi à travers le désert archéologique. Elle est là, toute neuve devant mes yeux. Les vieilleries de l'Histoire, la dessiccation du temps ne lui ôtent ni ses fraîches couleurs ni son sourire de chair. Non, ce n'est pas une légende, ce n'est



pas une momie. Foin du document et foin de la couleur locale! Je n'ai dessein ici que de montrer une fille de France."

So gewinnt das Leben der Jungfrau ein ganz anderes Aussehen. Die Landschaft von Domremy und die Häuslichkeit der Eltern wird mit ein paar Strichen in expressionistischer Primitivität gezeichnet. Hier wird Jeanne d'Arc geboren. Kein Zeichen der schnell fortschreitenden Entwicklung des Kindes entgeht dem Dichter: Schlaf und Traum, der erste Laut, der erste Zahn, der erste Schritt! Wichtige Ereignisse, die den Verfasser zu einer langen Betrachtung herausfordern! Schnell wächst Johanna heran, sie entwickelt einen großartigen Appetit („L'appétit, dans son sens le plus général, n'est-ce pas la suprême vertu de Jeanne d'Arc?") und wird zu einem Naturkinde, das über eine beneidenswerte körperliche Gesundheit verfügt und allen Einflüssen von Feld, Wald und Himmel hingegeben ist. In der Wonne ihres Naturgefühls umarmt sie die Erde: „Jeanne s'étend dans l'herbe, et de tout son corps prend le contact de la Terre. Le ventre contre l'humus, les yeux sur le gramen, les mains en pleine motte, la fillette sublime puise dans la matière vivante les sèves infinitésimales, les principes essentiels, le luxe du sang, le secret de la chair. Elle est étendue dans un abandon qui contine à l'emmêlement. Elle s'incorpore à demi au texte même de l'Univers. Indiciblement heureuse, elle suce une tige d'avoine. Elle est toute appel, désir et don, et tous les pores de sa peau, toutes les issues de son sorps semblent immensément ouverts vers le mystère de la Vie . . ." Im Krieg der Jugend von Domremy und Marcey, das auf burgundischer Seite lag, ist sie die jungenhafte Führerin ihres Dorfes mit einer leidenschaftlichen Kampfbegier, als hätte sie wirkliche Schlachten zu schlagen. Für ein solches Mädchen wäre eine Vision in Gebet und Beschaulichkeit nicht möglich gewesen; als die Zeit ihrer Berufung gekommen ist, sieht Johanna, die bei ihrer Herde liegt und die Wolken anstarrt, eine Frauengestalt aus den Himmel steigen und sich lustig im Mirabellenbaum niederlassen. Indem sich diese als die heilige Katharina vorstellt und zugleich ihre Freundin, die hl. Margarete, einführt, teilt sie dem Kinde, das sich herzklopfend und unsicher die Augen reibt, die Botschaft des Himmels mit. Nach fünf Jahren beginnt ihre militärische Laufbahn; sie ist vom Dichter nicht mehr mit der gleichen Selbständigkeit gezeichnet wie ihre Jugend, die ihm volle Freiheit der dichterischen Gestaltung ließ. Zu dem siegreichen Kampf gegen die Engländer gesellt sich von Anfang an ein stiller Kampf um die Reinheit ihrer Weiblichkeit: der ganze Roman ist gepfeffert mit Erotik und Lüsternheit. Selbst vor dem König muß sie zurückweichen. Karl entbrennt in heißer Liebe zu ihr und sucht bei ihr Erlösung von Fluch und Schmerz, Johanna hat ihm die mitleidige Liebe des mit seinem Unglück fühlenden Mädchens entgegengebracht. Aber als der König die Hand nach ihr ausstreckt,

weist sie ihn hart ab: „D'un coup, Jeanne se dressa, démolissant le rêve à grands pans, surgissant fraîche et nette hors de l'envoûtement. Elle recouvrait soudain lucidité, bon sens, pureté. Ce choc au sein l'avait rendue à la conscience, à la vérité. Elle se frottait les yeux, secouait ses manches. La sûre pucelle dominait, désormais, le péché. Elle recula. Elle jeta un regard sur Charles, inerte. Sans un mot, elle sortit . . . ." Sie verläßt Hof und Heer, ihre Sehnsucht nach der Heimat treibt sie auf die Landstraße nach Domremy, sie flieht vor ihrem Schicksal, das sie dunkel in ihrer Brust fühlt. Bewußtlos wird sie aufgefunden. Die Katastrophe von Compiègne folgt bald darauf und das Ende auf dem Scheiterhaufen. Der Tod in den Flammen aber wird darum so grausam für die Heldin, weil sie sich Stück für Stück von dem Feuer vor den Augen von Tausenden entblößt sieht und sich vor den lüsternen Blicken der Menge nicht mehr schützen kann.

Der Roman hat einen außerordentlichen Erfolg gehabt, einen Literaturpreis erhalten und mittlerweile schon eine Ergänzung durch denselben Verfasser erfahren[1]. Kein Zweifel, daß die Auffassung Delteils dankbare Motive für die Dichtung ergibt! Aber Delteil ist ganz der übelsten Manier verfallen, wenn er auch über eine ausgezeichnete Begabung verfügt. Die Originalität seiner Auffassung und manche Schönheit des Werkes wiegen die Zügellosigkeit seines Denkens, seiner Phantasie und seines Stils nicht auf. So ist denn der Dichter mit seinen „irrsinnigen Faseleien" (Forst-Battaglia) trotz seines Ruhmes auch in Frankreich auf den schärfsten Widerstand der öffentlichen Kritik gestoßen.

An internationaler Wirkung wurden alle diese Werke unendlich übertroffen von der dramatischen Chronik Bernard Shaws, „Die Heilige Johanna". Shaws Theaterstück war der große Buch- und Bühnenerfolg des Jahres 1925. Die vielen Auflagen des deutschen Verlegers in diesem Jahre und die ungezählten Aufführungen zeugen von einem unglaublichen Erfolg des Werkes, und das Urteil liegt nahe, daß Shaw mit seiner Chronik an drängende Fragen der Gegenwart gerührt hat. In keinem Lande war die Verstandeskühle des aufklärerischen Geistes ganz den Gemütswerten der Neuromantik gewichen, überall vielmehr erwies er sich als lebensmächtig und fruchtbar; in England erreichte er mit Bernhard Shaws bissiger Gesellschaftskritik den Höhepunkt. Aber der Erfolg des Iren war doch nicht viel mehr als äußerlich, der unwiderstehliche Witz täuschte über die eigentliche Problematik der „Dramatischen Chronik" hinweg, und die Shawsche Ironie, die Stimmungen und Situationen vor dem verblüfften Zuschauer alle Augenblicke zerreißt, verdunkelte die in dem Drama verborgene Idee. Man stand der „Heiligen

1) *La Passion de Jeanne d'Arc.* Paris 1927.



Johanna“ voll Fragen, ja hilflos gegenüber, die widersprechenden Tendenzen des Werkes machten eine Beurteilung nicht leicht, und die sprühende Laune des Verfassers schien an mehr als einer Stelle den Leser und Hörer zum Besten zu halten. Man kann dem Stücke nur nahe kommen, wenn man es in Zusammenhang mit Shaws Weltbetrachtung sieht.

Dabei hat keines der bisherigen Stücke Shaws letzte philosophische Meinung von Welt und Leben mit einer solchen Klarheit ausgesprochen wie die „Dramatische Chronik“. Wir kennen Shaw als den Praktiker des Sozialismus, als den Vorkämpfer für eine neue ökonomische Ordnung, als Verspotter des englischen „cant“, als Heldenentschleierer, als unerbittlichen Feind aller bequem verhüllenden Romantik — im letzten Sinne als schwärmerischen Idealisten und Weltverbesserer nach seiner Art. Was er der Welt als einer der streitbarsten Geister unserer Zeit zu den Fragen der Gegenwart zu sagen hatte, ließ er sie von der Bühne durch den Mund der Gestalten seiner dramatischen Werke vernehmen. Die Bühne wird ihm Kanzel, Gerichtshof, Zeitung. Darin bildet auch die „Heilige Johanna“ keine Ausnahme. Aber trotz aller Beziehung auf die Fragen der Gegenwart, trotz des grotesken Humors bohrt das Drama tiefer als jedes andere, die letzten Zusammenhänge der Welt, wie Shaw sie sieht, tun sich auf, die Fundamente unseres Lebens treten zutage. So gewinnt das Werk für Shaw eine ähnliche Bedeutung wie für Schiller das Drama „Die Jungfrau von Orleans“.

Der alles bestimmende und entscheidende Grundzug von Shaws philosophischer Überzeugung ist der Relativismus. Er sieht die Welt und alles Seiende eingespannt in einen unendlichen Prozeß der Entwicklung, die in ständigem Fortschreiten über die Gebilde ihrer Schöpfung hinweggeht und in jedem Augenblicke Altes tötet und Neues schafft. In diesem Wandel der Dinge gibt es keinen festen Punkt, Sein und Wert unterstehen dem Gesetz der Veränderung, und auch die Formen unseres Denkens sind der Entwicklung unterworfen. Shaw findet letzlich in Darwins Evolutionstheorie für seine Überzeugung eine naturwissenschaftliche Begründung. Aber indem er mit Samuel Butler, der den größten Einfluß auf ihn gewinnt, Darwins biologische Entwicklungslehre voluntaristisch umdeutet, bekommt seine Weltanschauung doch ein metaphysisches Gepräge, das an Schopenhauer gemahnt. Shaw glaubt im Weltgeschehen immanente Kräfte tätig, die die Entwicklung zu einem bestimmten Ziele hinführen; in allem Lebendigen ist ein Grundwille tätig, der die Welt zu einem Zustande ewiger Ruhe und Vollendung hinsteuert. Diese geheimnisvolle Macht ist die „Lebenskraft“ (Lifeforce), die in ihrer höchsten Form im Menschen lebendig wird. Das

Ziel der Entwicklung ist die Objektivation Gottes, die Vergöttlichung des Seienden.

Nicht nur im Kampf der natürlichen Welt um immer neue Formen und Gebilde des Lebens offenbart sich die Wirksamkeit des immanenten Grundwillens; das Gesetz der Veränderung beherrscht auch die geschichtliche Entwicklung. In einem ungeheuren Bildungsprozeß reihen sich die Kulturen aneinander und lösen sich in unaufhörlichem Wechsel ab. Aus der Kraft neuer Ideen entsteht der ewige Fortschritt, der über das Alte hinweggeht und die bestehenden Kulturen entwertet. Die Gegenwart hat immer recht, weil sie die höchste Stufe der Entwicklung darstellt und der Vergangenheit in der Realisierung Gottes stets um einen Schritt voraus ist. Im Gebot der Stunde offenbaren sich die Forderungen des göttlichen Willens, und in den Ideen der Gegenwart enthüllt sich sein Leben. Im Genius aber erkennt Shaw jenen Menschen, der die Kräfte des göttlichen Grundwillens in sich zusammenschließt und dadurch der Weltentwicklung einen fühlbaren Stoß zu geben vermag.

Für einen Mann, der alles geschichtliche Werden unter der Kategorie des Fortschritts betrachtet, mußte das Leben und Sterben der Jungfrau von Orleans eine besondere Bedeutung erhalten. Shaw glaubte in diesem Kinde die höchste Form der Individualität, den genialen Menschen, zu erkennen, der von der Dämonie des eigenen Geistes dazu getrieben wird, dem Weltgeschehen eine neue Richtung zu geben. Johanna eilt ihrer Zeit um ein volles Jahrhundert voraus, indem sie Ideen vertritt, die erst im 16. Jahrhundert wirksam wurden. Sie ist die erste Protestantin: gegenüber fest verankerten kirchlichen Anschauungen betont sie das Recht des privaten Glaubens, gegen die Bindung durch Tradition und Offenbarung verteidigt sie die Führung durch das „innere Licht“. Sie ist auch die erste Nationalistin: sie vertritt nicht nur das Recht des französischen Volkes auf den eigenen Grund und Boden, sondern nimmt gegenüber dem herrschenden Feudalsystem die Idee des Nationalen für das ganze Volk in Anspruch. Sie ist sogar die erste Vertreterin der modernen Frauenbewegung, indem sie für eine — wie Shaw es nennt — naturgemäße Kleidung eintritt. Mit der Selbstsicherheit des Genies dringt sie in eine Welt hohl gewordener Konventionen ein, stellt, ohne es zu wissen, die ganze staatliche und kirchliche Ordnung jener Tage in Frage und geht unbekümmert um die Meinung irgendwelcher Autorität den Weg, den der gesunde Menschenverstand ihr vorschreibt. Daß sie aber ihre Erkenntnisse auf die „Stimmen“ von Heiligen zurückführt, ist weder ein Beweis für göttliche Inspiration noch für geistige Überspanntheit; in der Arbeitsweise von Genies spielen Stimmen und Visionen sehr oft eine große Rolle. Vielmehr bildet ihr natürlicher Instinkt die einzige Richtschnur ihres Handelns; es ist bezeichnend genug, daß sie

erst in nachträglicher Reflexion die Autorität ihrer Stimmen in Anspruch nimmt.

Indem sie nun mit diesen neuen Ideen an die Hüter überkommener Formen herantritt, muß sich notwendig ein Zwist entspinnen. Johanna greift als erste Protestantin die Lebensgesetze der Kirche an, deren Vertreter einen Vernichtungskampf gegen sie eröffnen. Sie macht sich die staatliche Obrigkeit zu Feinden, da sie durch die Entdeckung von Volksgeist und Volksbewußtsein die bisher gültige Staatsordnung bedroht. Und zuletzt verstößt sie auch gegen die moralischen Anschauungen der Zeit, da ihre Haartracht und Männerkleidung der Sitte jener Tage widersprechen. Die ganze Welt erhebt sich gegen sie, und auf dem Scheiterhaufen von Rouen erleidet Johanna die Strafe dafür, daß sie sich gegen die bestehende Ordnung aufgelehnt hat.

Man erkennt, daß Shaw durch diese Deutung des Lebens der Jeanne d'Arc die Elemente zu einem Drama gewinnt, daß einen unerhört tragischen Konflikt besitzt. Ein einzelner Mensch tritt mit der Kraft der Idee der Riesenmacht einer festgefügten Kultur entgegen, die er mit seinen Mitteln aufzulösen beginnt und durch neue Werte ersetzen will; sein Evangelium stößt alte Anschauungen vom Throne und bedroht die ganze Welt in ihrem Gefüge. In demselben Augenblicke aber antwortet die gefährdete Kultur auf diesen Kampfruf, indem sie sich mit ihrer ganzen Macht gegen den gefährlichen Neuerer wendet und ihn rücksichtslos zermalmt. Johannas Tod wird durch diese Deutung zu einer Tragödie „so groß wie die des Prometheus".

Dennoch ist Shaws „Chronik" keine Tragödie. Die Deutung ist groß, aber Shaw hat sie dramatisch nicht zu gestalten gewußt.

Am schärfsten hat wohl H. Leisegang in einer gründlichen Auseinandersetzung mit Shaw den wundesten Punkt des Werkes erkannt (Neue Jahrbücher 1. J., 5. Heft). Alle großen Geisteskämpfe und Kulturtragödien in der Weltgeschichte entspringen aus einem verschiedenen Glauben an Wert und Wahrheit. Jedes Kultursystem wird getragen von Menschen, die von seinem Werte überzeugt sind und sich seine Güter zum seelischen Besitz gemacht haben. Und wo Kulturen aufeinanderprallen, tritt Glaube gegen Glaube in die Schranken zu einem Kampfe auf Leben und Tod. In dem Zwiespalt der Mächte des Fortschritts und der Überlieferung, die sich stets feindlich gegenüberstehen, offenbart sich täglich von neuem die furchtbar tragische Note alles Weltgeschehens. Und auch Johannas Tod ist eine Kulturtragödie, wenn die Vertreter jener Mächte, die sie durch ihre Ideen bedroht, das System der alten Kultur im Glauben an seinen Wert und seine Gültigkeit verteidigen.

Das aber ist nun das Entscheidende an Shaws Stück, daß die Personen seiner „Chronik“ diesen Glauben nicht besitzen. Johanna stößt mit dem Erzbischof von Reims zusammen, der die Verbindung mit dem Absoluten verloren hat und zu Pythagoras und Aristoteles gehen möchte, um ein neues Verhältnis zur Welt zu gewinnen. Ihr Feind ist der Inquisitor, der zwischen Glauben und Unglauben schwankt und sie verbrennt, obgleich er von ihrer Unschuld völlig überzeugt ist: Amt und Gesinnung klaffen hart auseinander. Sie hat den König zum Gegner, der überhaupt keine Werte kennt und zuletzt nur zufrieden ist, daß er nicht von einer Hexe gekrönt wurde. Sie stößt auf den feudalen Grafen Warwick, der sehr wohl weiß, daß nicht Ideen, sondern Interessen auf dem Spiele stehen, und trotzdem ihren Tod mit der Hartnäckigkeit eines skrupellosen Engländers betreibt. Diese Menschen sind keine Kulturkämpfer, sondern va-banque-Spieler, die den Boden unter den Füßen verloren haben. Im tiefsten Herzen ungläubig, besitzen sie kein Ideal, das sie mit religiösem Pathos verteidigen könnten; sie sind entwurzelte Menschen, Aufklärer, Vernünftler. Mit erhabenem Ernste sprechen sie über die tiefsten Dinge, aber sieht man ihnen in die Augen, so erkennt man das verräterische Augenzwinkern, das jedes Wort erklärend und erläuternd begleitet. Johanna geht also in einer Welt des Scheins und haltloser Fiktionen zugrunde, und damit ist der Handlung der tragische Nerv genommen.

Hier liegt nun die erste große Schwäche der dramatischen Chronik. Aber Shaw mußte an dieser Stelle scheitern. Es gibt für den irischen Dramatiker kein ärgeres Wort als „Tradition“, und er kann sich nicht denken, daß große und gläubige Menschen ihre Träger sind. Stets ist es geistige Minderwertigkeit oder innere Verlogenheit, die am Vergangenen festhält. Seine Abneigung gegen alle Tradition ist so groß, daß er auch den Gestalten seiner Chronik keinen Glauben an die Werte einer Kultur zumißt, die sich aus den Kräften der Vergangenheit nährt. Und darum geht Johanna nicht in einem tragischen Konflikt zugrunde, sondern unterliegt menschlicher Bosheit und Scheinheiligkeit.

Der wirkliche Grund für diese Schwäche des Werkes aber liegt tiefer. Dem Engländer fehlt jenes Urelement, das Menschen und Geschichte erst begreiflich macht, das Erlebnis. Shaw versteht nicht, daß die innere, erlebnismäßige Verbundenheit mit einem Werte fester und dauernder sein kann, als seine nüchterne Verstandesphilosophie gestattet. Dieser Mangel wird fühlbar vor allem bei der Gestalt der Johanna selbst.

Shaw gibt vor, das Genie in der Erscheinungsform der Heiligen zu zeichnen, und konstruiert einen etwas übernormalen, mit außerordentlichen Geisteskräften ausgestatteten Verstandesmenschen. Johanna wirft „die kirchlichen, staatlichen, militärischen Ölgötzen ihrer

Zeit mit durchdringendem Tatsachensinn und Mutterwitz über den Haufen" (Gespräche mit Henderson), der gesunde Menschenverstand gibt ihr Erkenntnisse, die der moralischen und geistigen Minderwertigkeit ihrer Umgebung versagt bleiben. Sie ist das kernhafte Naturkind, das mit seinem Instinkt, unbeeinflußt durch umständliche Erwägungen und unbewegt durch Stimmungen und Erlebnisse ihre Aufgaben mit einer verblüffenden Klarheit und Einfachheit erfaßt. Johanna stellt jenen Menschentypus dar, der den Shawschen Helden kennzeichnet und in den Werken des irischen Dramatikers immer wiederkehrt. Alle diese Gestalten besitzen zwar einen scharfen Verstand, aber sie haben keine Seele, die eines großen Erlebnisses fähig ist. Die Jungfrau ist die Verkörperung nüchterner Sachlichkeit; sie zittert nicht, bebt nicht und findet sich nie in seelischer Bedrängnis; sie leidet auch nicht unter ihrer Aufgabe und fühlt sich nicht ein einziges Mal in der Tiefe ihrer Seele geängstigt oder beglückt, kurz, ihr fehlt alles, was ein religiöses Erlebnis, erst recht das Bewußtsein, Trägerin einer göttlichen Sendung zu sein, mit sich bringt. Ja, sie ist im Grunde ebenso wenig von einem echten Glauben erfüllt wie ihre Gegner. Kein Prophet einer religiösen Idee wird zugeben, daß der gesunde Menschenverstand eines „Grobschmieds" zu demselben Ziele kommt wie der durch göttliche Offenbarungen erleuchtete Geist, und kein Gotteskämpfer wird seiner Mission im Angesichte des Todes mit der Begründung untreu werden, daß Gott, der uns „den gesunden Menschenverstand gegeben hat", das Opfer des Lebens nicht verlangen könne (vgl. T. Klein, *Die Hl. Johanna,* Zeitwende 1. Jahrgang, 9. Heft).

Dieser Mangel an religiöser Erlebniskraft ist Shaws größter Fehler. Man hat mit Recht geltend gemacht, daß die Philosophie eigentlich erst dort anfange, wo Shaw aufhört, bei dem Geheimnis. Mit seinem vorlauten Witz und kecken Gedankenspiel geht der Ire unbegreiflich leichtfertig über die tiefsten Dinge hinweg, und wo ein Geheimnis Schweigen gebietet, wird es von seiner Gedankenmühle in klappernder Dialektik zermahlen. Nach Aufklärerart sieht er die Welt in die dünne Luft des Rationalismus getaucht, der kein Mysterium gelten läßt und über die tiefsten Quellgründe des Lebens hinwegblickt. Seine „Heilige Johanna" wird darum trotz der sehr engen Anlehnung an die Geschichte — die Prozeßszene gibt zum Teil wortwörtlich die Gerichtsverhandlung von Rouen wieder — eine Verzerrung der historischen Jeanne d'Arc und das Drama ihres Lebens zu einer Komödie, in der sich die Menschen wie Puppen bewegen.

Vielleicht, daß Shaw zu der rationalistischen Verkennung der historischen Gestalt und des historischen Vorganges noch besonders verführt worden ist durch das Geschichtswerk Anatole Frances, den er unfreundlich genug abweist, obgleich er in dem französischen Dichter und Histo-

riker seinen nächsten Geistesverwandten anerkennen müßte. Klemperer bringt in seiner schon genannten Darstellung „Jeanne d'Arc als dichterische Gestalt" Bernard Shaw in dasselbe Verhältnis zu Anatole France wie Péguy zu Michelet. France veröffentlichte im Jahre 1908 nach fleißigen Studien, die ihren Niederschlag bereits in zahlreichen Abhandlungen gefunden hatten, sein zweibändiges Werk „La Vie de Jeanne d'Arc", dem ein ungeheurer Bucherfolg beschieden war. Mit der wissenschaftlichen Sorgfalt eines fachkundigen Geschichtsschreibers folgt Anatole France den Spuren des Heldenmädchens von Domremy; er erwähnt die kleinsten Einzelzüge und geringsten Begebenheiten und entwickelt eine solch bewunderungswürdige Kenntnis des Lebens der Jungfrau, daß man sich mit Überraschung in die verborgensten Winkel ihrer Seele und ihrer Zeit hineingeführt sieht. Und dennoch erfuhr das Buch im allgemeinen durch die wissenschaftliche Kritik eine berechtigte Ablehnung, weil France die Jungfrau und ihre Geschichte in ein ganz falsches Licht getaucht hatte. France gehörte zur Zeit der Abfassung seines Werkes seit langem dem Kreise der Sozialisten an und hatte allem Klerikalismus und Nationalismus schärfste Fehde angesagt: ihm kam es jetzt darauf an, das von beiden Parteien gefeierte Wundermädchen zu entlarven, dessen Seligsprechung obendrein von der Kirche vorbereitet war. Und darum ist bei aller scheinbaren Sympathie für die Jungfrau doch auch eine versteckte, aber sehr fühlbare Feindlichkeit bei seiner Darstellung am Werke. France ist nicht nur sorgsam bemüht, jedes Wunder aus ihrem Leben herauszudisputieren, vielmehr gilt es ihm von vornherein als ausgemacht, daß Johanna eine Hysterikerin ist, deren Halluzinationen von schlauen Militärs und Geistlichen erkannt und zu ihrem Vorteil ausgenützt wurden. Die Stimmen und Erscheinungen, die im Leben der Jungfrau eine so große Rolle spielen, sind nichts anderes als Zeichen krankhafter Seelenzustände. Aus ihrer prophetischen Sprache hört er die List und Tücke der Einflüsterungen geistlicher Kreise heraus, die sich des geistesarmen Mädchens aus Lothringen bemächtigten und es „in Szene" setzten. Die Objektivität des Geschichtsschreibers ist so gering, daß er weder auf tausend nadelspitze Bosheiten noch auf handfestere Beleidigungen verzichten mag und sich an zahllosen Stellen mit seiner positivistischen Weltanschauung dem Leser aufdrängt. Daß dabei in Frances Geschichtswerk im ganzen trotzdem noch eine „heldische, ganz von ihrem Herzen getriebene menschlich-heilige Johanna" sichtbar ist, soll nicht bestritten und — mit Klemperer — als Verdienst dem Dichter Anatole France zugebilligt werden, der sich mehr als einmal den Absichten des Historikers entwunden hat.

Bernard Shaw hat sich scharf gegen die rationalistische Auflösung der Persönlichkeit Johannas gewandt und für Frances Geschichtswerk

kein freundliches Wort gehabt. „It has been lightly pleaded in explanation that Anatole France is a Parisian of the art world, into whose scheme of things the able, hardheaded, hardhanded female, though she dominates provincial France and business Paris, does not enter . . . I cannot believe that Anatole France does not know what everybody knows. One feels antipathies at work in his book. He is not anti-Joan; but he is anti-clerical, anti-mystic, and fundamentally unable to believe that there ever was any such person as the real Joan." Shaw selbst hat seine Heilige Johanna frei von den positivistischen Vorurteilen geschaffen, von denen sich der Franzose nicht hat losmachen können. Obgleich er in seinen dramatischen Werken so manche romantische Ideologie unserer Heldenauffassung verspottet hat, besitzt er doch ein ausgesprochenes Gefühl für die Dämonie der schöpferischen Persönlichkeit, in der die ewig sich wandelnde Gottheit plötzlich ihre Kraft sammelt und zur Wirksamkeit bringt. Shaws dramatische Chronik ist darum in einem ganz anderen Maße eine Ehrung des Andenkens der Jungfrau als das breit angelegte Geschichtswerk Frances, der sie zu erheben vorgibt und sie doch so tief erniedrigt. Und dennoch ist Shaw dem gleichen Rationalismus zum Opfer gefallen, den er bei Anatole France so sehr verurteilt; zwar dichtet er der Johanna eine Genialität an, die aller menschlichen Faßbarkeit widerstrebt, aber er hat keine Ahnung von der Größe religiöser Erlebniskraft und wagt es auch nicht einen einzigen Augenblick, den Glauben des Mittelalters an einen überweltlichen Gott und seine Wunder ernst zu nehmen. Und wenn Anatole France hundertmal den geschichtswidrigen Geist des modernen Besserwissers verrät, so hat er in Bernard Shaw noch seinen Meister gefunden: in der Chronik kann von einer dramatischen Gestaltung der mittelalterlichen Welt überhaupt keine Rede mehr sein.

Allerdings — Shaw kommt es ja auch gar nicht so sehr darauf an, einen geschichtlichen Vorgang und Menschen von Fleisch und Blut auf die Bühne zu bringen. Dienen doch alle seine Stücke in irgendeiner Weise dem politischen Tageskampf und der Verkündigung von Wahrheiten, die unsere Gegenwart direkt angehen! Shaws dramatische Kompositionen sind die Kampfschriften eines politischen Agitators und zu demselben Zweck verfaßt, zu dem der Journalist die Leitartikel seiner Zeitungen schreibt. „Einzig und allein um der Kunst willen fände ich es nicht der Mühe wert, auch nur einen einzigen Satz zu schreiben." Das Wesentliche an seinen Stücken ist darum nicht die Handlung, sondern der Dialog, nicht der Mensch, sondern seine Meinung. Und auch die „Heilige Johanna" wurde keineswegs allein der großen tragischen Idee zu Liebe geschrieben. Eine plötzliche Redewendung zerreißt nicht selten die dramatische Illusion und stellt uns mitten in den Geisteskampf unserer

Tage. Shaw kämpft mit seinem Stück um die Freiheit des Individuums und des Genies gegen die Bindung durch die Mächte der Tradition von heute. Er eifert nicht etwa gegen die Vertreter der mittelalterlichen Kirche, die diese furchtbare Katastrophe veranlaßt haben, sondern wendet sich unmittelbar an die Adresse der Gegenwart. Die ganze Wucht seiner Tendenz schließt sich im Epilog, dieser ergötzlichen und dabei doch so furchtbar pessimistischen Szene zu ingrimmiger Anklage zusammen: „Noch heute! — noch heute“ (Bry), sind wir keinen Schritt weiter und wenn die heilige Johanna heute wieder unter uns aufträte, so würde sie den gleichen Mächten zum Opfer fallen, die sie damals vernichtet haben. Nach wie vor bekämpft die Menschheit ihre größten Geister und quält sie zu Tode, weil sie es wagen, die Grenzen ihrer Zeit zu überschreiten!

Als Shaw am 26. Juli 1926 seinen 70. Geburtstag feierte, überreichte ihm der deutsche Verleger seiner Werke eine Mappe handschriftlicher Glückwünsche, die aus überschwenglicher Begeisterung eingegeben waren. Aber die grenzenlose Bewunderung der dramatischen Kunst des Iren ist ebenso wenig berechtigt wie die schroffe Ablehnung seiner Werke. Shaw hat als Schriftsteller und Politiker eine Lebensarbeit geleistet, die Achtung abnötigt, und unserer Zeit Lebenswahrheiten eingehämmert, die ihr aus dem Gedächtnis geschwunden waren. Er erfaßt mit sicherem Blick die Notwendigkeiten der Gegenwart und bemüht sich leidenschaftlich, durch seine glänzende dramatische Schriftstellerei an der Lösung der Zeitaufgaben mitzuarbeiten. Aber Shaw ist kein Dichter, der aus einem großen Erlebnis zum Verkünder ewiger Wahrheiten wird. Er ist nicht einmal ein großer Führer, weil er die Welt in ihrem Wesen nicht versteht und als ein echtes Kind modernen Geistes die Erscheinungen nur an ihrer Oberfläche umkreist, ohne durch einen Schritt in die Tiefe des Geheimnisses zur Erkenntnis der Weltzusammenhänge vordringen zu können. Es hat nicht wenige Kritiker gegeben, die in der ersten überschwenglichen Bewunderung der dramatischen Chronik das Werk des Engländers weit über Schillers „Jungfrau von Orleans“ stellen zu dürfen glaubten, ohne dabei zu erkennen, daß die Werke gar nicht auf derselben Ebene stehen. Schillers Drama ist ein Kunstwerk, Shaws „Chronik“ eine Streitschrift. Die deutsche Tragödie stellt eine wundervolle, aus dem tiefsten Erlebnis geborene Dichtung dar, in der ein Menschenschicksal mit der Kraft künstlerischer Intuition gestaltet ist; Shaws Drama ist ein Werk nüchtern-sachlicher Verständigkeit, in dem der Verfasser durch seine Figuren agitatorisch wirkt und durch sie seine Forderungen an die Gegenwart ausspricht. Im Grunde läßt sich auch der Gehalt der beiden Werke nicht miteinander vergleichen, da Shaw seiner „Chronik“ den tragischen Nerv genommen hat.

Aber man soll auch Shaw nicht nach falschen Maßstäben beurteilen. Dichtung und Schriftstellerei haben eigene Wesensgesetze und sind durch eine tiefe Kluft getrennt; als Schriftsteller jedoch hat Shaw seinen hervorragenden Platz in der Literatur der Gegenwart durch seine meisterliche Technik, seinen sprühenden Witz und als unermüdlicher Gewissenserforscher in den Fragen der Politik und des öffentlichen Lebens.

Literatur: Archibald Henderson, *Tischgespräche mit Bernard Shaw.* Berlin 1926. — Julius Bab, *Bernard Shaw.* Berlin 1926. — V. Klemperer, s. o. — Elisabeth Peper, *George B. Shaws Beziehungen zu Samuel Butler d. J.* Anglia, Dezember 1926. — Christian Bry, *Shaw.* Hochland 23. Jahrgang, S. 408ff. und 574 ff.— Tim Klein, *Die Heilige Johanna. Bemerkungen zu Bernard Shaws „Saint Joan".* Zeitwende, 1. Jahrgang (1925, S. 225ff. — H. Leisegang, *Bernard Shaws Heilige Johanna.* Neue Jahrbücher, 1. Jahrgang, S. 635ff. — K. G. Chesterson, *Bernard Shaw.* Wien 1925.

Dem lauten Erfolg von Shaws Chronik ist es zuzuschreiben, daß zwei deutsche Werke, die um dieselbe Zeit erschienen von der Öffentlichkeit nicht die Beachtung erfahren haben, die man ihnen zubilligen muß. Schon 1923 hatte der größte Meister des expressionistischen Dramas, Georg Kaiser, Jeanne d'Arc zur Heldin einer Tragödie gemacht, in der er dem Thema der Erlösung, das schon Péguy mit der Gestalt der Jungfrau verbunden hatte, eine neue, unheimliche Wendung gab. „Gilles und Jeanne", die furchtbare Polarität von Lustmörder und Heiliger, die Erlösung des von der Dämonie des Sexualtriebes besessenen Ritters Blaubart durch die Selbstaufopferung eines reinen Frauenlebens: das ist das Thema des Dramas von Georg Kaiser.

Dabei wachsen beide Gestalten durchaus ins Typische, wie es die Regel beim Expressionismus ist, alles Individuelle wird gleichgültig, alle historische Umrahmung bloße Staffage. Ein kindischer König hat durch die Tapferkeit seiner beiden Heerführer, Jeanne und Gilles, einen glänzenden Sieg über die Engländer errungen. Aber während Jeanne ihr Leben für den König und das Vaterland eingesetzt, ist ihr Gilles mit den Gelüsten eines Tieres in die Schlacht gefolgt: nur um sie hat er gekämpft. „Ich war die Flagge und das Schwert. Mich trieb die Gier nach dir, neben dir her. Mein Pferd schrie nach deinem." Und als sie sich der Naturgewalt seiner Leidenschaft weder jetzt noch angesichts der folgenden Schlacht gefügig zeigt, entzieht er ihr in der höchsten Gefahr seine Hilfe: er übt Verrat, die Franzosen werden geschlagen. Da fällt über ihr Antlitz ein heller Schein; einem plötzlichen Gedanken folgend, legt sie die Waffen nieder und fällt — fast vor den Augen des Ritters — wehrlos den Feinden in die Hände. In der nächsten Szene steht sie vor Gericht unter der Anklage, mit dem Teufel im Bunde zu sein. Günstige Zeugenaussagen sprechen sie von dem Verdachte frei, und schon ist das Gericht im Begriffe, ihre Unschuld zu verkünden, als sich ein neuer Zeuge — ungerufen —

meldet, Gilles de Rais, der in der Raserei der Leidenschaft sein Opfer bis vor die Richter verfolgt und sie der Buhlschaft mit dem Teufel beschuldigt. Jeanne, „in Verzückung steif", wird sofort zum Richtplatz geführt, während Gilles „mit aufgerissenen Augen nach Jeanne" blickt und zuletzt im Bewußtsein dessen, was er angerichtet hat, die Fassung verliert und mit dem Aufschrei „Jeanne!!!!!!!!" heulend zusammenbricht.

Und nun, nachdem ihm Johanna nicht zuteil geworden ist, irrt Gilles halb wahnsinnig umher, in jedem Weibe Jeanne suchend und begehrend. Die Niedertracht eines betrügerischen Alchemisten, der die lüsternen Finger nach des Marschalls Reichtum ausstreckt, jagt ihn von Verbrechen zu Verbrechen. Er gibt vor, ihm durch seine Zauberkunst Jeanne für eine Nacht herbeizuschaffen, und bringt statt ihrer eine Bauerndirne in Hosen und Rüstung vor den tierischen Gilles. Der Marschall schändet sie, erkennt den Betrug und erdrosselt sie in aufflackerndem Wahnsinn. Sechsmal geht der Gehilfe des Alchemisten, der geile Italiener, in die Dörfer und raubt die Mädchen, sechsmal zerfallen die Leiber der Gemordeten in dem Glutofen des Alchemisten in Asche. Beim siebenten Male wird der Häscher gefangen, das Nest des Raubvogels gefunden. Die Bauern dringen ein: „Wo sind unsere Töchter!?"; Gilles weist auf den Italiener und ersticht ihn, ehe sich dieser verteidigen kann, erwürgt den herbeigeschleppten Alchemisten, ehe der Irre seine Anklage vollendet hat. Der Verdacht ist gegen den Marschall; gefangen wird er abgeführt.

Im dritten Teile steht Gilles im Dome vor Gericht. Sieben Bauernmütter fordern von ihm ihre Töchter. Hohnlachend spottet Gilles der hohen Gerichtsbarkeit und leugnet alle Schuld. Als der päpstliche Nuntius den Stab über ihn brechen will, meldet sich ein Mädchen: Jeanne ist aus der Ewigkeit zurückgekehrt. Der Dom mit seinen Zuschauern wird unsichtbar, Gilles und Jeanne stehen sich einen Augenblick gegenüber; mit dem Worte: „Kennst du mich??????" blickt sie ihm ins Antlitz, gleich darauf ist sie verschwunden. Da beginnt das Eis auf der Seele des fürchterlichen Mannes zu erweichen, der begnadende Blick der reinen Jungfrau bringt auch ihm noch die Erlösung. Mit dem Aufschrei: „Ich bin Siebenmörder!!!! — und einmal mehr: — — Jeanne ist rein — — ich log sie zu Tode!!!!" bekennt er taumelnd vor der erregten Menge seine Schuld. „Brich den Stab über mich!!!! Ich bin geständig!! Mit dem Mund eines Menschen — der überfließt!! Ich kann berichten!! Der Weg zum Menschen ist weit — — und bis nicht Einer bis an den Hals im Blutsumpf vorglitt und aufstieg — — —: ist keiner gewonnen!! — — Die Blutschuld ist mein — mein ist das Geständnis!! — — Was tilgt noch ätzender den Makel??!!!!"

Man kann nicht leugnen, daß in dem Drama eine Gewalt steckt, die an die Nerven hohe Anforderungen stellt. Aber wenn man von der fabelhaften Beherrschung des rein Theatermäßigen absieht, bleibt für das Stück

an Lobenswertem nicht viel übrig. Die Unerquicklichkeit des Themas ist abstoßend. Man kann sich auch des Eindrucks nicht erwehren, daß es dem Dichter mehr auf eine Darstellung brutaler Perversität als auf das Thema der Erlösung angekommen ist. Für die Tragödie als dichterische Leistung ist es entscheidend, daß der Vorwurf der intellektualistischen Kälte, den man dem Dichter von jeher gemacht hat (Diebold nannte ihn einen „Denkspieler"), auch für sie zutrifft. Nirgendwo spricht eine Gestalt aus einem starken Erlebnis, nicht einmal Jeanne in dem Augenblick, wo sie sich zur Selbstaufopferung entschließt. Überall fühlt man einen kalten Verstand am Werke, der zwar die Menschen auf die Bühne bringt und bewegt, aber doch nicht beseelen kann. Und damit gehört Kaiser in die Nachbarschaft von Bernard Shaw, mit dem er manchen Zug gemeinsam hat.

Ganz anderen Geistes ist Terramares großer Roman „Die Magd von Domremy". Das Werk wurde in den Jahren 1916/17 geschrieben, aber erst 1925 veröffentlicht, eben zu der Zeit, als Shaws Drama sich im Sturme die Bühne eroberte und damit jede andere Jeanne d'Arc-Dichtung in den Hintergrund drängte. So wurde es das Schicksal auch dieses Buches, vom Publikum nur wenig beachtet zu werden.

Dabei legte der Dichter, dessen Name in der Literatur der Gegenwart mit Achtung genannt wird, ein Werk vor, das zu den bemerkenswertesten Jeanne d'Arc-Dichtungen gehört. Es ist verwunderlich genug, daß sich so wenige Dichter bereit gefunden haben, den Stoff, dem doch so zahlreiche dramatische Behandlungen zuteil geworden sind, zu einem Roman zu gestalten. Die ungewöhnlichen und erschütternden Schicksale der Jungfrau forderten zwar zu dramatischer Gestaltung heraus, aber die Gefahren, die der an und für sich untragische Stoff für ein Drama mit sich brachte, sind nur einige Male bezwungen worden. Die größeren Möglichkeiten, die die epische Form bot, hat Terramare auf das Trefflichste ausgenützt. Der Roman ist mit einer umfassenden Kenntnis der historischen Begebenheit in allen ihren Einzelheiten geschrieben; so wird die Stoffülle ungeheuer groß, und dennoch kann man nicht bei einer einzigen Stelle behaupten, daß der Dichter in dieser Fülle von Ereignissen und Personen untergetaucht wäre. Überall sieht man den gestaltenden Künstler am Werke, dessen ungemein zarte Feinnervigkeit in jeder Zeile des umfangreichen Werkes fühlbar ist. Johanna ist das naturgewachsene, fromme, gläubige Kind aus Domremy, und in jahrelanger Vorbereitung wird das für jeden Strahl der Gnade aufgeschlossene Mädchen reif für die große Mission. Sie tut in der stillen Selbstverständlichkeit ihrer kindlichen Seele das schwere Werk, das Gott ihr auferlegt hat, aber doch nicht mit jener schlafwandlerischen Sicherheit, in der sie so oft unirdisch genug über die Bühne geschritten ist, sondern immer

in ihrer kernhaften und rührenden, liebevollen Menschlichkeit, umweht von dem Odem der Heimat und getragen von der stillen Erinnerung an die heimatlichen Gefilde. Sie bleibt das unberührte und naturhafte, fest im Mutterboden des Volkstums wurzelnde Kind, auch wenn sie sich auf dem glatten Boden der Paläste und vom Prunk des Hofes umgeben sieht, auch wenn sie das scharfe Schwert des Krieges schwingt, auch wenn sie in ihrer jungfräulichen Majestät gepanzert auf dem Kampfroß sitzt und mit ihren Befehlen die Schlacht lenkt. Aber im Herzen leidet sie unter ihrer Aufgabe; sie fühlt, daß es furchtbar ist, Werkzeug des göttlichen Willens zu sein, daß die göttliche Berufung wie ein Fluch auf ihrer Weiblichkeit lastet. Denn auch sie empfindet die Verpflichtungen der weiblichen Natur und ahnt den Reichtum, den das liebende Herz einer Mutter und Gattin besitzt und zu verschenken hat. Dennoch geht sie mit eiserner Standhaftigkeit den Weg, den Gott ihr vorgezeichnet hat. Und bei all dieser lebensnahen Menschlichkeit ist sie doch von Anfang an vom Schleier des Mysteriums umhüllt: sie ist schon in ihrer Kindheit eine Gefangene des Herrn, in ihr waltet das Geheimnis, das sie fremde Wege führt und nur zur Botin eines höheren Auftrags macht. Und so teilt sie auch das Schicksal aller Gottberufenen, daß sie in der Tiefe ihrer Seele von niemandem verstanden wird, ja sich selber unverständlich bleibt. In ihrer zarten Mädchenhaftigkeit wird sie nun der Mittelpunkt weltgeschichtlicher Ereignisse mit einer Fülle von scharf gezeichneten Gestalten, deren Charakter aus der Geschichte genau abgelesen ist; da ist der selbstquälerische König, der in halbem Wahnsinn sich an der Jungfrau wieder aufrichtet und ihr dann doch nicht die Treue bewahrt; der gewandte und nadelspitze Kanzler La Tremoïlle, der bis zum Frevelsinn kriegerische Bischof Kirkmichel von Orleans, die liebliche und frauliche Agnes Sorel, die zahllosen Gestalten aus der Heimat, dem Kriege, dem Gericht. Und inmitten dieses bunten Lebens vollzieht sich das Schicksal der heldenhaften Jungfrau, deren Seele schon früh von Todesahnungen umdüstert wird. Wie das Grollen eines fernen Gewitters kündigt es sich in der Festtagsfreude des Lebens an, bis es zuletzt sich schwarz über ihr zusammenballt und sie leiblich und seelisch zugrunde richtet.

Aber es erfüllt sich in diesem Roman auch gar nicht allein das Schicksal der jungfräulichen Heldin, das ganze Volk ist an dem Kriege beteiligt. Die Dichtung ist unter dem unmittelbaren Eindruck des Weltkrieges geschrieben. Dieses Volk kämpft für die Freiheit des eigenen Bodens, es kämpft gegen den äußeren Feind, der seine Felder verwüstet, es kämpft, weil man ihm den Frieden nicht läßt. Und Johanna streitet in dem einfachen Bewußtsein dieses Volkswillens, der die Heimat vor Kriegsgefahren schützt. Ihr Blick bleibt in jedem Augenblick des Krieges auf das Dörfchen

Domremy gerichtet, kaum daß sie an das ganze Frankreich denkt; das Volk selbst weiß noch nicht, was Vaterland ist. Eine geheime Bitterkeit steckt in so mancher Zeile des großen Werkes: mit der Darstellung des verräterischen Intrigenspiels, der Johanna zuletzt zum Opfer fällt, hat sich der Dichter warnend und mahnend gefährlichen Strömungen der späten Kriegszeit entgegenstemmen wollen.

Das Werk würde sehr gewinnen, wenn sich der Dichter bei einer weiteren Auflage zu einer stärkeren Zusammenfassung und Kürzung der zuweilen allzu breit ausgesponnenen Erzählung entschließen würde. Die schlichte, unpathetische Sprache, die Vorliebe für die Kleinmalerei und das Idyllische, der Zug zur Besinnlichkeit, der dem Verfasser in hohem Maße eigen ist, das alles bringt im ganzen eine solche Ruhe in das Werk hinein, daß sie bei dem großen Umfang von 500 eng gedruckten Seiten zu leicht zur Ermüdung führt. Langsam gehen die Bilder am Leser vorüber; die Schrecken des Krieges sind in ein gedämpftes Licht getaucht, alle Leidenschaft ist verhaltene Glut. Vielleicht, daß die spannungslose Länge des Romans ein wenig für den Mangel an Volkstümlichkeit etwas mitverantwortlich zu machen ist.

§ 3. Die übrigen Werke, in denen das Leben der Jungfrau von Orleans zum Vorwurf dichterischer Gestaltung zu machen versucht wurde, gehören einer tieferen literarischen Schichtung an. Ihre Zahl ist glücklicherweise sehr gering; das Schicksal, das die Franzosen ihrer Heldin im Laufe des 19. Jahrhunderts mit ungezählten bedeutungslosen Theaterstücken bereitet haben, ist ihr in Deutschland nicht widerfahren. Eine erste Mißhandlung hatte die Jungfrau durch das „Fest der Laune" zu erleiden, das in geschmackloser Weise Schillers Drama parodierte und vielleicht den Schillerhasser Kotzebue zum Verfasser hat. Fast zu gleicher Zeit (1803) erschien von Julius von Voß eine „travestierte Jungfrau von Orleans". Der opernhafte Charakter mancher Szenen der romantischen Tragödie veranlaßte einen Dichter namens Prechtler, mit Motiven und Worten Schillers ohne Mühe, aber auch ohne Kunst einen Operntext zurechtzuzimmern. 1871 erschien in Ulm im Selbstverlag des Dichters eine Johanna Darc von Adolf Wechßler, eine stümperhafte Tragödie, die vorgibt, uns „Johanna und ihre Taten mit historischer Treue vor Augen treten zu lassen", dabei aber über den Stil von Jungmädchenromanen und deutschen Knabenbüchern nicht hinaus kommt. Im Anfang des 3. Aktes bemüht sich Johanna, dem polternden Lahire das Fluchen mit folgenden Worten abzugewöhnen: „Seht, edler Ritter! Ihr seid gewiß ein recht braver Mann; ich habe Euch soviel zu danken; Frankreich hat das Recht, stolz auf Euch zu sein, Ihr seid der Tapferste der Tapfern, der Unermüd-

liche, aber eines solltet Ihr Euch abgewöhnen — das entsetzliche Fluchen. O! bitte, bitte, tut es mir zu liebe, nicht wahr?" — Wolzogen berichtet (Bayr. Blätter 1890) von einem Roman, in dem Johanna nach ihrer Gefangennahme nicht verbrannt wurde, sondern in glücklicher Ehe noch manches Jahr in Zufriedenheit leben durfte. Daß Johanna auch dazu verurteilt wurde, gelegentlich eine fragwürdige Rolle auf den Vereinsbühnen zu spielen, sei nur nebenbei bemerkt.

§ 4. Die französischen Bearbeitungen des Jeanne d'Arc-Stoffes sind ebenso zahlreich wie unbedeutend. Bibliographische Aufstellungen sind des öfteren vorgenommen worden; die sorgfältigste rührt von P. Lanéry d'Arc her und reicht bis zum Jahre 1888. Guessard und De Certain bringen im Anfang der Mistère-Ausgabe eine Aufzeichnung der Bühnendichtungen bis zum Jahre 1862, eine Sammlung von Puymaigre geht bis 1890. Die folgende Zusammenstellung erhebt keinen Anspruch auf Vollständigkeit.

Cériziers, S. J., *Jeanne d'Arc, ou l'innocence affligée.* Paris 1646. — De Roussy, *Aurelia ou Orléans délivrée,* poème latin traduit du françois. Paris 1735. — Mercier (Louis-Sébastien), *Jeanne d'Arc,* tragédie en quatre actes et en vers. Paris 1775. — Jean-Baptiste Nicolet, *Le Fameux Siège de la Pucelle d'Orléans,* 1778. — Charbuy (F.-N.), *Aurelia liberata a Puella vulgo dicta Jeanne d'Arcq.* Orléans 1782. — Plancher-Valcour (Ph. Aristide), *Jeanne d'Arc,* mélodrame en 4 actes et en vers. Paris 1786. — Pleinchesne (Roger Thimothée Regnard de), *La Pucelle d'Orléans ou le fameux siège,* pantomime héroïque en trois actes. Rouen 1786. — Desforges, *Jeanne d'Arc à Orléans,* comédie en trois actes et en vers mêlées d'ariettes, musique de Rodolphe Kreutzer. Paris 1790. — Cuvelier (J. G. A.), *Jeanne d'Arc ou la Pucelle d'Orléans,* pantomime en trois actes et à grand spectacle contenant ses exploits, ses amours, son supplice, son apothéose; mêlée de marches, chants combats et danses (!). Paris 1803. — Caze, *La mort de Jeanne d'Arc ou la Pucelle d'Orléans,* tragédie en 5 actes et en vers. Libourne 1805. — Dumolard (H.F.), *La mort de Jeanne d'Arc,* tragédie en trois actes et en vers. Orléans 1806. — Maurin, *Jeanne d'Arc ou le siège d'Orléans,* comédie héroïque à grand spectacle en trois actes et en vers. Metz 1809. — Dieulafoy et Gersin, *Jeanne d'Arc ou le siège d'Orléans,* fait historique en trois actes mêlés de vaudevilles. Paris 1812. — Chambelland (A.-C.), *Les soucis de Jeanne d'Arc, ou le retour des lys.* Scène allégorique. Orléans 1815. — Avril (J.), *Le triomphe des lis, Jeanne d'Arc ou la Pucelle d'Orléans,* drame en cinq actes et en vers, imité de la tragédie allemande de Schiller. Paris 1814. — Périn (René), *La maison de Jeanne d'Arc,* comédie-anecdote en un acte. Paris 1818. — Von demselben in Verbindung mit Elie Sauvage, *Jeanne d'Arc en prison,* monologue en un acte et en vers. Paris 1844. — Avrigny (Marie-Charles-Joseph Lœillard d'), *Jeanne d'Arc à Rouen,* tragédie en cinq actes et en vers. Paris 1819 und öfter. — D'Abary (Marie-Thérèse Péroux), *L'amazone française ou Jeanne d'Arc.* Paris 1819. — Lebrun des Charmettes, *L'Orléanide* 1819. — Delavigne (Casimir), *Trois messéniennes, élégies sur les malheurs de la France.* Seconde édition augmentée de deux messéniennes sur la vie et la mort de Jeanne d'Arc. Paris 1819. — Rougemont (de), *La maison de Jeanne d'Arc,* anecdote-vaudeville en un acte. Paris 1818. — Théaulon et Armand

Dartois, *Jeanne d'Arc ou la délivrance d'Orléans,* drame lyrique en trois actes, musique de M. le chevalier Carafa. Paris 1821. — Nancy, *Jeanne d'Arc,* tragédie en V actes. Paris 1825. — Marchangy (de), *Jeanne d'Arc,* sujet d'un poème épique en douze chants. Paris 1825. — Soumet (Alexandre), *Jeanne d'Arc,* tragédie en 5 actes et en vers. Paris 1825 und öfter. — Semet (L. T.), *Jeanne d'Arc,* poème en dix chants. Paris 1828. — Hédonville (N.-J.-C.), *Jeanne d'Arc ou la Pucelle d'Orléans,* tragédie en 5 actes. Paris 1829. — Millot (Henry), *Jeanne d'Arc ou la Pucelle d'Orléans,* drame en cinq actes et en prose. Paris 1832. — Duffaud et Duval, *Jeanne d'Arc, Domrémy et Orléans.* Comédie héroïque mêlée de chants en deux actes et trois tableaux. Paris 1835. — Lequesne (Frédéric), *Improvisation. Jeanne d'Arc* en trois actes et en vers. Paris 1838. — Anna-Marie (E. d'Hautefeuille), *Jeanne d'Arc* (historischer Roman). Paris 1841. — Cressot (Eugène), *Jeanne d'Arc,* drame en cinq actes. Dijon 1842. — Dumas (père), *Jehanne-la-Pucelle.* Paris 1842. — Puymaigre (le vicomte Théodore de), *Jeanne d'Arc,* tragédie. Metz 1843. — *Jacquet* (l'abbé Louis-Joseph), *Jeanne d'Arc,* poème national en XVIII chants. Paris 1843. — Derselbe, *L'épée de Jeanne d'Arc.* Paris 1843. — Derselbe, *Le triomphe national en XVI chants.* Paris 1849. — Gournay (François Amand de), *Jeanne d'Arc,* poème en six chants. Caen und Paris 1843. — Porchat-Bressenel (Jean-Jacques), *La mission de Jeanne d'Arc,* drame en cinq journées, en vers. Paris 1844. — Guillemin (Alexandre), *Jeanne d'Arc,* poème en douze chants. Paris 1844 und 1855. — Holdy (S.), *Jeanne d'Arc,* drame en 4 actes en vers imités en partie de Schiller. Basel 1846. — Desnoyers (Charles), *Jeanne d'Arc,* drame national en cinq actes et dix tableaux. Paris 1847. — Goubaux (Prosper) et Desnoyers (Charles), *Jeanne d'Arc,* drame en cinq actes et en prose. Paris 1847. — Dumas (fils), *Tristan le Roux.* Paris, mehrere Ausgaben seit 1850. — Renard (Athanase), *Jeanne d'Arc ou la fille du peuple au XVe siècle,* drame historique et critique en vers libres. Paris 1851 und mehrfach. — Nouguier (père), *Jeanne d'Arc,* grand opéra en cinq actes, Montpellier 1852. — Guy-Arnault et Nibelle, *Jeanne d'Arc,* symphonie avec chœurs et solis. Paris 1855. — Duval (P. C. P.), de Belle-Isle-en-Mer, *Jeanne d'Arc ou la délivrance de la France en douze chants.* Paris 1857. — Stern (Daniel), Pseudonym für die Gräfin d'Agoult, *Jeanne d'Arc,* drame historique en cinq actes en prose. Paris 1857. — Jouve (Louis) et Cozic (Henri), *Jeanne Darc,* drame historique en dix tableaux. Paris 1857. — Materne (Constant), *Jeanne d'Arc,* drame en cinq actes et en vers. Brüssel 1862. — Louvet (P. F.), *Jeanne d'Arc,* drame en cinq actes, six tableaux et en vers. Paris 1863. — Scribe (Pierre-Alexandre-Adolphe), *Jeanne d'Arc, hommes et choses de son temps.* Etude historique, drame. Paris 1861. — Dunaud (Charles), *Jeanne d'Arc,* drame en cinq actes et en vers. Sens 1864. — Méry, *Jeanne Darc,* opéra en cinq actes avec prologue, musique de G. Duprez. Paris 1865. — Sue (Eugène), *Jeanne Darc, la Pucelle d'Orléans.* Paris 1865 und öfter; historischer Roman. — Mallet (Mme. Joséphine), *Jeanne Darc,* drame en prose en cinq actes avec prologue et quinze tableaux. Paris 1876. — Barbier, (Jules), *Jeanne d'Arc,* drame en cinq actes et en vers. Paris 1869. 1874 erschien ein Neudruck mit Chören, die von Gounod vertont wurden. — Saux, *Jeanne d'Arc,* poème. Paris 1868. — Banville, *La bonne Lorraine,* in: „Les Exiles". 1872. — Keller, *Jeanne d'Arc,* pantomime chevaleresque en deux tableaux. 1872. — Vignier, *La légende de Jeanne d'Arc,* drame en cinq actes. Paris 1870. — Metge, *Jeanne d'Arc,* opéra en cinq actes. Paris 1874. — Mermet, *Jeanne d'Arc,* opéra en quatre actes et six tableaux. Paris 1876. — Déroulède, *Sur la Jeanne d'Arc de Frémiet,* poésie tirée des „Nouveaux chants du soldats". Paris 1875. — Blier, *Jeanne d'Arc.* Poème 1878. — Bemberg, *La mort de Jeanne d'Arc,* scène historique tirée des Messéniennes, poésie de Casimir Delavigne. Paris 1885. — Caumel-Decazis,

Jeanne d'Arc. Paris 1885. — Julien Daillière, *La Missionde Jeanne d'Arc*, 1885. — Baju, *Jeanne d'Arc*, drame historique en trois actes. Limoges 1886. — Allard, *Jeanne d'Arc*, poème lyrique en trois parties, musique de Ch. Lenepocu. Rouen 1886. — Agez, *Jeanne d'Arc.* Poésies diverses. Paris 1887. — Gounod, *A la mémoire de Jeanne d'Arc, libératrice et martyre*: messe avec soli, chœurs, orgue d'accompagnement et grand orgue, précédée d'un prélude avec fanfare sur l'entrée dans la cathédrale de Reims. Paris 1887. Villecrose (J.), *Le Poème de Jeanne d'Arc.* 1890. — Constantin (E.), *Jeanne d'Arc à Poitiers.* 1890. — Saint-Yves d'Alveydre, *Jeanne d'Arc victorieuse.* 1890. — Chauffour (F.), *Jeanne d'Arc*, drame en vers. 1891. — Pitancier (Louise), *Jeanne d'Arc*, poème en cinq chants. 1891. — Delaporte (V.), *La Revanche de Jeanne d'Arc* (17 juin 1434), drame historique en vers. 1892. — Picherit (L.), *Jeanne d'Arc. Jeanne d'Arc à Chinon*, drame en vers. 1892. — Pinchon (Robert), *Jeanne d'Arc*, 1893. — Billard (Eugène), *Jeanne d'Arc.* Trilogie. 1893. — Gaillard (L.), *Jeanne* drame. *d'Arc*, drame historique. 1894. — Arnaud (Mme. Simone), *Jeanne d'Arc*, drame en vers. 1895. — Malignon (C.), *Jeanne d'Arc*, poème. 1895. — Bailly (Xavier), *Johanne d'Arc*, œuvre dramatique et lyrique en vers, 1895. — Cabane (Étienne), *Jeanne d'Arc*, drame en vers. 1896. — Bernard (E.), *Jeanne d'Arc, ou la Délivrance d'Orléans*, drame en trois actes et en vers. 1896. — Bouchor (Maurice), *La Première Vision de Jeanne d'Arc.* Pièce en vers. 1900. — Houpert (V.), *Jeanne d'Arc*, drame lyrique. 1900. — Fragerolle et Desveaux Vérité, *Jeanne d'Arc.* Épopée en quinze tableaux. Poème. 1900. — Roncelet (A. du), *Jeanne d'Arc*, drame historique. 1902. — La Roche-Aymon (J. de), *Jeanne d'Arc, ou le Couronnement de Charles VII*, drame en vers. 1904. — Arnaud (J. M.), *Jeanne d'Arc*, drame national, patriotique et religieux. Musique de Vincent Fosse. 1905. — Douais (Mgr. C.), *Jeanne d'Arc*: drame personnel, drame national. 1905. — Hugues (Clovis), *La Chanson de Jehanne Darc.* Le Sanglot de Jehanne. Poésies. 1906—1907. — Lafagette (Raoul), *La grande Lorraine.* 1908. — Pelot (Pierre), *A qui la Francez ou Jeanne d'Arc à Troyes*, drame historique en vers. 1909. — Oger (Joseph), *La Bienheureuse Jeanne d'Arc*, drame historique. Musique de M. l'abbé Chasle-Pavie. 1909. — Baudot (Jules), *Jeanne d'Arc*, drame historique. 1909. —Thuiller (H.), *Jeanne d'Arc*, drame pastoral. Musique de MM. Bruneau et Billaud. 1909. — Roupin (Eug.), *L'Envoyée. La Libératrice. La Martyre.* Scènes d'histoire en trois actes. 1909. — Perroy (Louis), *Jeanne d'Arc.* Poème dramatique. 1909. — Ferret (Cyrille), *Vie de Jeanne d'Arc*, drame 1909. — Jouin (E.), *Jeanne d'Arc*, mystère. 1909. — F. J. G. (Anonyme), *La Bienheureuse Jeanne d'Arc*, drame en cinq actes. 1910.— Mme. Bellier-Klecker, *Jeanne d'Arc*, drame. 1910. — Chauvel (J.), *Jeanne d'Arc*, drame. 1910. — Deyrieux (L.), *Jeanne d'Arc*, drame. 1910. — Anonyme: *La Bienheureuse Jeanne d'Arc*, drame. 1911. — Grandmougin (Ch.), *Jeanne d'Arc.* Trilogie dramatique. 1911. — Coubé (S.), *L'Epopée de Jeanne d'Arc* en dix chants et en dix tableaux par le commandant Liénard. 1911. — Gourdon (G.), *Jeanne d'Arc*, drame. Musique de M. Rudelin. 1912. — Imbert (Jules), *Jeanne d'Arc*, drame historique en 6 tableaux. 1913. — Baudot (Jules), *La Mission et le Martyre de Jeanne d'Arc*, pièce en cinq actes. 1913. — Cabane (H.), *Jeanne d'Arc*, Chronique historique de sa vie et de son œuvre en trois actes, avec prologue et épilogue et en vers. 1914. — Giraudet (P.), *Jeanne d'Arc*, tragédie. 1915. — Deyrieux (Louis), *La Libératrice Jeanne d'Arc*, drame. 1917. — Porché (François), *La Vièrge au grand cœur.* Paris 1925.

Englische Bearbeitungen: *Joan of Arc, or, the Maid of Orleans.* Pantomime. Aufgeführt im Covent Garden Theatre 1798 (vgl. Guessard et De Certain). — Fitzball (Edward), *Joan of Arc.* Musik von William Balfe. London 1836. — Steggel (R.), *Jeanne Darc and other Poems*, London 1868. — Taylor (T.), *Jeanne d'Arc.* London 1871.

Spanische Bearbeitungen: Robertis (Dominico de), *Historia de la Poncella D'Orleans.* Sevilla 1512 und öfter. — Lope de Vega, *La Poncella de Francia* (?). Das Stück ist nicht erhalten. — Zamora (Antonio de), *La Poncella de Orleans,* Madrid 1722 und öfter. — Tamayo y Baus (Manuel), *Juana d'Arco,* Madrid 1847.

Italienische Bearbeitungen: Vaccaj (Nicolo), *Giovanna d'Arco,* Oper. Venedig 1827. — Pacini (G.), *M. Giovanna d'Arco,* Oper. Mailand 1830. — Verdi (G.), *Giovanna d'Arco,* Oper. Text von Solera. Mailand 1845.

§ 5. Darstellungen der wichtigsten Jeanne d'Arc-Dichtungen sind mehrfach unternommen worden.

C. A. Kummer, *Die Jungfrau von Orleans in der Dichtung.* Wien 1876. — Blaze de Bury, *Jeanne d'Arc dans la littérature* (Revue des Deux mondes, 55. Jahrgang, 3. Periode, 69. Band, Seite 584ff.). Paris 1885. Herman Semmig behandelt in seinem Buche „*Die Jungfrau von Orleans und ihre Zeitgenossen*" auch die wichtigsten Werke der Dichtung. — Mahrenholtz, *Jeanne Darc in Geschichte, Legende, Dichtung. Auf Grund neuerer Forschung dargestellt.* Leipzig 1890. — Victor Klemperer, *Jeanne d'Arc als dichterische Gestalt,* in der Festschrift für Muncker, „*Die Ernte*", Abhandlungen zur Literaturwissenschaft. Halle 1926. — Eduard von Jan, *Das literarische Bild der Jeanne d'Arc* (1429—1926). Halle 1928. — Ältere Arbeiten: *Etudes sur les drames consacrés à Jeanne d'Arc par Schiller, L. d'Avrigny, A. Soumet, J. Porchat.* [Ohne Angabe des Verfassers.] Lyon 1844. — C. Hebler, *Jeanne d'Arc bei Shakespeare, Voltaire und Schiller*; in: *Philosophische Aufsätze.* Leipzig 1869. — Crouslé, *Jeanne d'Arc dans la poésie dramatique.* Paris 1867. — Louandre, *Jeanne d'Arc dans l'histoire et dans la poésie* (Revue des Deux mondes 1846).

Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte. Unter Mitwirkung zahlreicher Fachgelehrter herausgegeben von PAUL MERKER und WOLFGANG STAMMLER.
I. Band: Abenteuerroman—Hyperbel. Lexikon-Oktav. XII, 593 Seiten. 1926.
32.—, in Halbleder 41.—

II. Band: Jambus—Quatrain. Lexikon-Oktav. IV, 754 Seiten. 1928.
40.—, in Halbleder 49.—

Der III. Band (Schlußband und Register) erscheint in etwa 8 Lieferungen zu je 4.—.

„. . . ein großzügiges, nach durchaus neuzeitlichen Grundsätzen angelegtes Hand- und Nachschlagebuch."
Literarische Wochenschrift'

Grundriß der deutschen Literaturgeschichte.

Band I: *Geschichte der deutschen Literatur bis zur Mitte des elften Jahrhunderts.* Von WOLF VON UNWERTH und THEODOR SIEBS. Oktav. XI, 260 Seiten. 1920.
6.—, geb. 8.50

Band II: *Geschichte der mittelhochdeutschen Literatur.*
I. Teil: *Frühmittelhochdeutsche Zeit.* Blütezeit I. Das höfische Epos bis auf Gottfried von Straßburg. Von FRIEDRICH VOGT. Dritte, umgearbeitete Auflage. Oktav. 363 Seiten. 1922. 5.—, geb. 6.—

In Vorbereitung befinden sich:

2. Teil: *Geschichte der mittelhochdeutschen Literatur.* Blütezeit II. Von GUSTAV ROSENHAGEN.

3. Teil: *Geschichte der mittelhochdeutschen Literatur.* Das vierzehnte und fünfzehnte Jahrhundert. Von GUSTAV ROSENHAGEN.

Band III: *Geschichte der mittelniederdeutschen Literatur.* Von WOLFG. STAMMLER.

Band IV: *Geschichte der deutschen Literatur im sechzehnten Jahrhundert.* Von PAUL MERKER.

Band V: *Geschichte der deutschen Literatur im siebzehnten Jahrhundert.* Von WILLI FLEMMING.

Band VI: *Geschichte der deutschen Literatur im achtzehnten Jahrhundert.* Von MARTIN SOMMERFELD.

Band VII: *Romantik.* Von WOLFGANG LIEPE.

Band VIII: *Das junge Deutschland.* Von EDUARD CASTLE.

Band IX: *Geschichte der modernen niederdeutschen Literatur.* Von WOLFGANG STAMMLER.

Von den literarischen Darstellungen aus der zweiten Auflage des Paulschen Grundrisses ist noch folgender Sonderabdruck zu haben:
Geschichte der friesischen Literatur. Von THEODOR SIEBS. IV, 34 Seiten. 1902.
1.—

Handwörterbuch des deutschen Aberglaubens. Herausgegeben unter besonderer Mitwirkung von E. Hoffmann-Krayer und Mitarbeit zahlreicher Fachgenossen von HANNS BÄCHTOLD-STÄUBLI. Lexikonformat. (Handwörterbücher zur deutschen Volkskunde, hrsg. vom Verband deutscher Vereine für Volkskunde, Abteilung I.)

Das Handwörterbuch stellt sich die Aufgabe, in mehreren tausend Stichworten das gesamte große, heute bekannte Material des deutschen Aberglaubens, das in zahllosen, oft seltenen und entlegenen Publikationen zerstreut ist, in lexikographischer Form zu sammeln. Der Umfang ist auf ungefähr 160 Bogen berechnet. Es werden monatlich eine bis zwei Lieferungen im Umfange von je ungefähr 5 Bogen ausgegeben. Bisher sind neun Lieferungen erschienen. Der Subskriptionspreis für die Lieferung beträgt M. 4.—. Verstärkte Lieferungen werden entsprechend höher berechnet.

„Dieses Monumentalwerk des deutschen Volkstums gibt ein ungeheures und weit zerstreutes Material in Stichworten.

Bewundernswert ist nicht nur die nahezu lückenlose Darbietung des weit zerstreuten Materials, man staunt auch über die Gründlichkeit, mit der in vielen Artikeln die Motive bis in die letzten Wurzeln ausgegraben sind.

Für die Zuverlässigkeit bürgen die Namen der bekanntesten Volkskundeforscher und Religionsphilosophen der ganzen Welt.

Das Werk wird für den wissenschaftlich gebildeten Lehrer eine unentbehrliche Fundgrube auf dem Gebiet der Volkskunde und Heimatgeschichte sein und darf in keiner Lehrerbibliothek fehlen.“

„Südwestdeutsche Schulblätter“.

Germanisch und Deutsch. Studien zur Sprache und Kultur.

1. Heft: *Die Textgeschichte des Wolframschen Parzival.* Von EDUARD HARTL. I. Teil: *Die jüngeren *G-Handschriften.* 1. Abteilung: Die Wiener Mischhandschriftengruppe *W (Gn Gδ Gμ Gφ). Mit einem Stammbaum der Gruppe *W. Oktav. XXIII, 165 Seiten. 1928. 10.—

Das erste Heft dieser neuen Sammlung, die ein Sammelbecken für Untersuchungen unserer Sprache und Kultur sein wird, ist einem Unterthema der Textgeschichte des Wolframschen Parzival gewidmet, das deshalb grundlegende Bedeutung hat, weil es den allerersten Anfang streng philologischer Behandlung auf diesem vollkommen unbebauten Gebiet darstellt.

2. Heft: *Rists Monatsgespräche.* Von ALFRED JERICKE. Oktav. VIII, 204 Seiten. 10.—

Die hier vorliegende, methodisch sicher fundierte und von umfassendem Wissen getragene Forscherarbeit findet das Interesse verschiedenster Wissenschaftskreise. Rists Monatsgespräche (1663—1668 erschienen) sind ideell und auch formal der erste Vorläufer des literarisch-wissenschaftlichen Journals in Deutschland. Die Arbeit bietet auch Material zu einer noch nicht geschriebenen Geschichte des Dialoges. An Hand ihrer enzyklopädischen Fülle und des anekdotenreichen Memoirencharakters zeichnet der Verfasser aber vor allem das Bild des sachlichen Wissens, künstlerischen Empfindens, der Sitten, der Moral und des Lebensgefühls jener Zeit nach dem Dreißigjährigen Kriege.

3. Heft: *Klopstocks Deutsche Gelehrtenrepublik.* Von MAX KIRSCHSTEIN. Oktav. 191 Seiten. 8.—

Mythologie der Germanen. Gemeinfaßlich dargestellt von ELARD HUGO MEYER. Oktav. XII, 526 Seiten. Mit einer Deckenzeichnung von Wilhelm Trübner. 1903. 8.—, geb. 9.—

Germanische Religionsgeschichte und Mythologie. Von E. MOGK. Dritte, verbesserte Auflage. 140 Seiten. 1927. (Sammlung Göschen Bd. 15.) Geb. 1.50

Die deutsche Heldensage. Von OTTO L. JIRICZEK. Vierte, erneut umgearbeitete Auflage. Neudruck. Mit 5 Tafeln. 216 Seiten. 1922. (Sammlung Göschen Bd. 32.) Geb. 1.50

Deutsche Volkskunde. Von ELARD HUGO MEYER. Oktav. VIII, 362 Seiten. Neudruck 1921. 6.—, geb. 7.—

Deutsche Volkskunde, insbesondere zum Gebrauch der Volksschullehrer. Im Auftrage des Verbandes deutscher Vereine für Volkskunde herausgegeben von JOHN MEIER. Oktav. IV, 344 Seiten. 1926. 10.—, in Leinen 12.—



Quellen zur deutschen Volkskunde. Herausgegeben von Dr. V. VON GERAMB, Privatdozent an der Universität Graz, und Dr. L. MACKENSEN, Privatdozent an der Universität Greifswald.

Erstes Heft: *Arabische Berichte von Gesandten an germanische Fürstenhöfe aus dem 9. und 10. Jahrhundert.* Ins Deutsche übertragen und mit Fußnoten versehen von Dr. GEORG JACOB, o. Professor an der Universität Kiel. Groß-Oktav. V, 51 Seiten. 1927. 4.—

Zweites Heft: *Die Knaffl-Handschrift, eine obersteirische Volkskunde vom Jahre 1813.* Herausgegeben von Dr. VIKTOR VON GERAMB. Privatdozent an der Universität Graz. Mit vier einfarbigen und vier mehrfarbigen Tafeln. Groß-Oktav. IV, 173 Seiten. 1928. 24.—

Lehrproben zur deutschen Volkskunde, Im Auftrage des Verbandes deutscher Vereine für Volkskunde herausgegeben von JOHN MEIER. Oktav. 136 Seiten. 1928. 3.60, kart. 4.—

Badisches Volksleben im neunzehnten Jahrhundert. Von ELARD HUGO MEYER. Oktav. IX, 628 Seiten, 1900. 8.—

Volkskundliche Bibliographie. Im Auftrage des Verbandes deutscher Vereine für Volkskunde herausgegeben von E. HOFFMANN-KRAYER. Oktav.
Für das Jahr 1917. XV, 108 Seiten. 1919. 2.—
Für das Jahr 1918. V, 126 Seiten. 1920. 2.—
Für das Jahr 1919 XVI, 142 Seiten. 1922. 2.—
Für das Jahr 1920. 212 Seiten. 1924. 6.—
Für die Jahre 1921 und 1922. XXVII, 414 Seiten. 1927. 18.—

Jahrbuch für Volksliedforschung. Im Auftrage des Deutschen Volksliedarchivs mit Unterstützung von H. MERSMANN, H. SCHEWE und E. SEEMANN herausgegeben von JOHN MEIER. 1. Jahrgang. 1928. Groß-Oktav. VI, 202 Seiten. 14.—, geb. 16.—

Dichtungen aus mittelhochdeutscher Frühzeit. Auswahl. Mit Einleitungen und Wörterbuch herausgegeben von HERMANN JANTZEN. Dritte, durchgesehene und vermehrte Auflage. 154 Seiten. 1926. (Sammlung Göschen Bd. 137.) Geb. 1.50

Mittelhochdeutsche Novellen. I. *Die Heidin.* (IV. Redaktion.) Herausgegeben von LUDWIG PFANNMÜLLER. Oktav. 51 Seiten. 1912. (Kleine Texte für Vorlesungen und Übungen 92.) 1.50

Mittelhochdeutsche Novellen. II. Rittertreue, Schlegel. Herausgegeben von LUDWIG PFANNMÜLLER. Oktav. 63 Seiten. 1912. (Kleine Texte für Vorlesungen und Übungen 95.) 2.—

Der Nibelunge Noth und die Klage. Nach der ältesten Überlieferung mit Bezeichnung des Unechten und mit den Abweichungen der gemeinen Lesart herausgegeben von KARL LACHMANN. Fünfte Ausgabe. Groß-Oktav. XII, 372 Seiten. 1878. 6.—, geb. 7.—

Der Nibelunge Noth und die Klage. Nach der ältesten Überlieferung herausgegeben von KARL LACHMANN. 14. Abdruck des Textes. Oktav. 297 Seiten. 1927. Geb. 3.40

Der Nibelunge Nôt in Auswahl und mittelhochdeutsche Sprachlehre mit kurzem Wörterbuch. Von W. GOLTHER. Sechste, verbesserte Auflage. Neudruck. 196 Seiten. 1928. (Sammlung Göschen Bd. I.) Geb. 1.50

Kudrun und Dietrichepen in Auswahl mit Wörterbuch. Von OTTO L. JIRICZEK. Fünfte Auflage. 168 Seiten. 1920. (Sammlung Göschen Bd. 10.) Geb. 1.50

Hartmann von Aue, Iwein. Eine Erzählung. Mit Anmerkungen von G. F. BENECKE und K. LACHMANN. Fünfte Ausgabe, durchgesehen von LUDWIG WOLFF. Oktav. XVII, 564 Seiten. 1926. 13.50, geb. 15.—

Hartmann von Aue und Gottfried von Straßburg. Eine Auswahl mit Anmerkungen und Wörterbuch. Von H. JANTZEN. 127 Seiten. 1925. (Sammlung Göschen Bd. 22.) Geb. 1.50

Wolfram von Eschenbach. Von KARL LACHMANN. Sechste Ausgabe, bearbeitet von EDUARD HARTL. Lexikon-Oktav. LXXII, 640 Seiten. 1926. 18.—, geb. 20.—

Wolfram von Eschenbach, Parzival. Eine Auswahl mit Anmerkungen und Wörterbuch. Von H. JANTZEN. 127 Seiten. 1925. (Sammlung Göschen Bd. 921.) Geb. 1.50

Die Epigonen des höfischen Epos. Auswahl aus deutschen Dichtungen des 13. Jahrhunderts. Von VIKTOR JUNK. 143 Seiten. Neudruck 1922. (Sammlung Göschen Bd. 289.) Geb. 1.50

Thomas Murners Deutsche Schriften mit den Holzschnitten der Erstdrucke. Herausgegeben unter Mitarbeit von G. BEBERMEYER, E. FUCHS, P. MERKER, VIKTOR MICHELS, W. PFEIFFER-BELLI, M. SPANIER u. a. von FRANZ SCHULTZ.

I. Band: a) *Von den vier Ketzern.* Herausgegeben von EDUARD FUCHS. Im Druck.

b) *Die Badenfahrt.* Herausgegeben von VIKTOR MICHELS. Groß-Oktav. XLIV, 269 Seiten. 1927. 20.—

II. Band: *Die Narrenbeschwörung.* Herausgegeben von M. SPANIER. Mit einem Brief Murners in Handschriftendruck. Groß-Oktav. X, 597 Seiten. 1926. 30.—

III. Band: *Die Schelmenzunft.* Herausgegeben von M. SPANIER. Groß-Oktav. 228 Seiten. 1925. 10.—

IV. Band: *Die Mühle von Schwindelsheim und Gredt Müllerin Jahrzeit.* Herausgegeben von GUSTAV BEBERMEYER. Groß-Oktav. VIII, 205 Seiten. 1923. 6.—

V. Band: *Die Geuchmatt.* Herausgegeben von EDUARD FUCHS. Im Druck.

VI. Band: *Kleinere Schriften.* (Prosaschriften gegen die Reformation.) I. Teil. Herausgegeben von WOLFGANG PFEIFFER-BELLI. Groß-Oktav. VIII, 200 Seiten. 1927. 10.—

VII. Band: *Kleinere Schriften.* (Prosaschriften gegen die Reformation.) II. Teil. Herausgegeben von WOLFGANG PFEIFFER-BELLI. Groß-Oktav. VI, 174 Seiten. 1928. 9.—

VIII. Band: *Kleinere Schriften.* Herausgegeben von WOLFGANG PFEIFFER-BELLI.

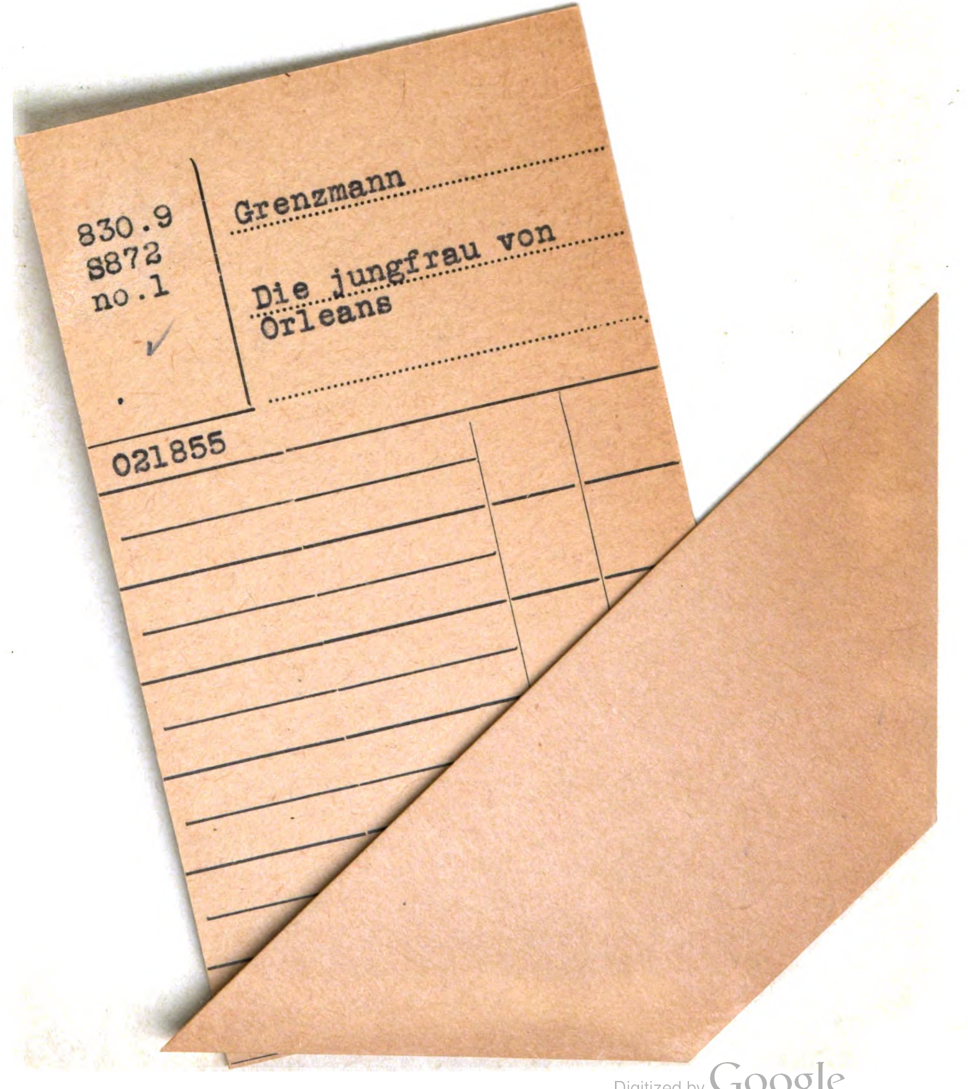
IX. Band: *Von dem großen Lutherischen Narren.* Herausgegeben von PAUL MERKER. Groß-Oktav. XI, 427 Seiten. 1918. 10.—, geb. 11.—

Deutscher Kulturatlas. Herausgegeben von GERHARD LÜDTKE und LUTZ MACKENSEN. Quer-Folio. 1928.

Der „Deutsche Kulturatlas" zeigt in ganz neuartiger Anordnung Werdegang und Entwicklung der gesamten deutschen Kultur von den ältesten Zeiten bis auf die heutige Zeit. Etwa **500** *Karten — jede eine graphische Darstellung mit nebengesetztem Text — vermitteln anschaulich und einprägsam umfassende Kenntnis aller deutschen Kulturepochen.*

Erscheinungsweise: In Lieferungen zu 8 Karten außer der Reihe, Preis der Lieferung RM 1.60 bei Subskription. Außerhalb der Subskription können die Karten auch einzeln, und zwar je 8 Karten von beliebiger Wahl, bezogen werden. Der Preis dieser 8 Karten beträgt RM 2,—. Bis jetzt erschienen 4 Lieferungen.

Wir liefern unter Bezugnahme auf diese Ankündigung unseren Fachkatalog „Sprachwissenschaft" sowie ausführliche Sonderprospekte gern kostenlos.



830.9
S872
no.1
Grenzmann
Die jungfrau von
Orleans
021855





